

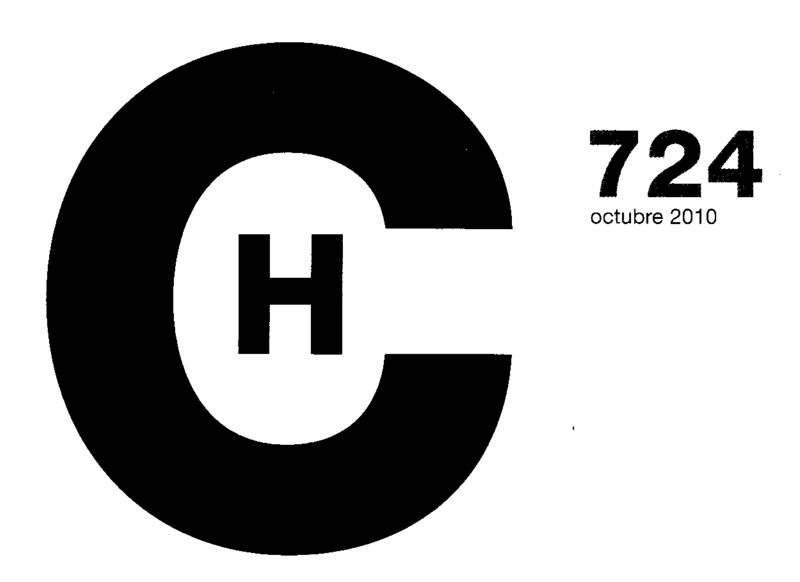
Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Julio Llamazares
Alfredo Bryce Echenique
Raúl Zurita

Diálogos con
Diana Bellessi, Antonio Cisneros y
Efraín Jara Idrovo

Ilustraciones de Raj Kuter

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos
Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos
Directora AECID
Elena Madrazo Hegewisch
Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**
Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elena.garciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alfonso, 26. La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-10-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

724 Índice

El oficio de escribir

Mesa revuelta

Creación

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca



El oficio de escribir

El placer de mentir

Julio Llamazares

1

Hace algún tiempo, una revista francesa hizo una encuesta entre los escritores más importantes del mundo. La pregunta para todos era única y la misma: ¿por qué escribe?

Obviamente y como no podía ser de otra forma ante pregunta tan concreta y tan directa, las respuestas que se recibieron fueron de lo más variado. Hubo quien dijo que escribía para sobrevivir y quien aseguró que para pasar el rato, quien afirmó que para seducir y quien reconoció que por misantropía. De todas las respuestas de los escritores que aceptaron contestar aquella encuesta la que a mí más me impactó, no obstante, fue la de Stephen Vizinczey, el novelista y poeta húngaro (amén de dramaturgo y ensayista) quien se limitaba a decir lo siguiente: «Mire usted, yo no sé por qué escribo. Lo único que sé es que fui un gran mentiroso de niño y que todos los escritores que he conocido reconocen también lo mismo».

Como el autor de *En brazos de la mujer madura* y como la mayoría de los escritores que también yo he conocido, tengo que reconocer que de niño fui un gran mentiroso y que siempre, antes incluso de conocer la opinión de Stephen Vizinczey, he tenido la sospecha de si escribir no será más, en el fondo, que una manera de poder seguir mintiendo después de la adolescencia sin tener que avergonzarnos ante las demás personas. ¿Pues qué es, sino contar mentiras, narrar historias imaginarias y sucesos y anécdotas inventados protagonizados por personajes que jamás han existido en la realidad?

En todas las religiones, en todas las sociedades, en todas las épocas y las culturas, la mentira ha estado mal vista –e, incluso, en

ocasiones, perseguida– y mentir se ha considerado un pecado, o por lo menos una acción indigna, salvo en tres casos concretos: el niño (a quien, sin embargo, no deja por ello de reprobársele su conducta), el loco (al que su condición de enfermo le excusa de ser veraz en sus expresiones) y el novelista, a quien, curiosamente, se le respeta más cuanto más miente, puesto que su trabajo consiste, se entiende, en contar mentiras hermosas.

En el primero de los supuestos, que todos hemos vivido, ocurre seguramente que la mentira se considera justificada por la incapacidad del niño para poder discernir plenamente entre verdad y mentira. En el caso del loco es su enfermedad mental la que le sirve de justificación, puesto que la locura se basa precisamente en la confusión entre lo real y lo imaginario. Es en el caso del novelista donde resulta más difícil encontrar una razón a su aceptación social, y aún más a la admiración que despierta en muchos casos su figura, como no sean motivos de índole antropológica cuyas raíces habría que buscar en la noche más remota de los tiempos.

Cuando, en la espesura de la selva africana o en la cocina de cualquier casa europea, el contador de historias de la tribu o el abuelo que concita en torno suyo la atención de la familia y especialmente la de los niños, empiezan a contar cuentos, no están haciendo otra cosa, en el fondo, que resucitar un rito que se repite desde el principio mismo del universo. Del mismo modo, cuando un escritor se sienta ante su mesa y comienza a escribir una novela, lo que está haciendo es ejercer el oficio más viejo del mundo, que no es la prostitución, como normalmente se dice, sino el de contar mentiras. ¿O qué es la prostitución sino la conversión del sexo en una mentira?

¿Para qué sirven esas mentiras? ¿Para qué sirven esas novelas que mucha gente lee o almacena en sus estantes y en las que muchos quemamos lo mejor de nuestras vidas? Creo que para lo mismo que ya servían cuando andábamos aún a cuatro patas por este mundo: para soportar el miedo, para ahuyentar los fantasmas (o para convocarlos, depende de las personas), para entretener las noches y sobre todo, y en último término, para tratar de entender la vida. Una vida que, mientras tanto, sigue fluyendo sin que

podamos hacer nada por pararla por más que la literatura se empeñe en ello.

2

Decía Valente a propósito de la poesía (esa novela sin argumento, del mismo modo en el que una novela no es más que un poema articulado con historias) que ésta es como una hoguera: en ella arden imágenes y palabras, metáforas y ritmos que, cuando se consumen, se convierten en ceniza; después, pasa el viento (el tiempo en este caso) y se lleva esa ceniza y, al final, de todo ello lo único que queda en nuestra memoria es un débil poso gris y a veces imperceptible. Ese poso, decía Valente, es justamente la poesía.

Lo que Valente decía de la poesía es extensible a toda la literatura. Es más, creo que la metáfora (el poema como hoguera) se entiende mucho mejor en el terreno de la novela, puesto que en ésta los materiales de combustión que se queman para provocar en el corazón del lector el fuego blanco de la literatura (Eiichi Kimura *dixit*) son mucho más variados y abundantes: aparte de las imágenes, de las palabras y de los ritmos, en las novelas arden también personajes y sobre todo, y especialmente, las historias con que éstos cobran vida. Historias que olvidamos poco a poco, como las imágenes de la poesía, y que con el paso del tiempo se convierten en ceniza, primero, y, más tarde, en ese poso José Angel Valente identificaba con la poesía.

Tenía razón José Angel Valente. Una novela, como un cuadro o una película, no es otra cosa, al final, que el poso, la sensación que nos queda de ella cuando ya hemos olvidado sus historias. Por ejemplo, *El Jarama* o *Casablanca*, por poner uno de una novela y otro de una película, cuentan historias, intercalan anécdotas y personajes, nos mantienen pendientes durante horas de lo que a éstos les sucede a lo largo de la novela y de la película (una excursión dominguera con final inesperado y trágico en la primera y un amor fou sobre el telón de fondo de la Guerra Mundial en la segunda), pero lo que de verdad Rafael Sánchez Ferlosio –el celebrado autor de *El Jarama*– y Michael Curtiz –el

de *Casablanca*– querían «contarnos» con ellas no es ni más ni menos que esa sensación lejana que de sus argumentos nos queda cuando hemos olvidado sus detalles; es decir, cuando hemos olvidado sus mentiras. Una sensación lejana, desolada en una, nostálgica en otra, melancólica y épica en ambas, que permanece en nuestro recuerdo y que ni siquiera el tiempo podrá borar de nuestra memoria porque ya ha pasado a formar parte de nosotros. Quiero decir: que, después de haber leído ciertas novelas, como determinadas películas (o determinados cuadros, o fotografías), ninguno de nosotros somos ya exactamente los mismos.

3

Esta afirmación choca de frente, lo sé, con la idea que de una novela tiene la mayoría de las personas. Tengo la constatación de que de mis novelas lo único que de verdad les importa a muchos de sus lectores son precisamente las anécdotas, o sea, las mentiras, como me lo demuestran los comentarios que de aquéllas reciba de vez de cuando y la experiencia de haber sido abordado en más de una ocasión, como imagino les pasará también a otros escritores, por personas que, después de presentarse –o sin presntación ninguna–, me miran de arriba abajo y me espetan a bocajarro en cuanto bajo la guardia: «Le voy a contar mi vida y va a escribir usted con ella una novela cojonuda».

En tales situaciones, suelo armarme de paciencia y explicarle a mi interlocutor –aunque sé que no me servirá de nada– que una novela no es su argumento, sino su punto de vista, que lo de menos es lo que cuenta y lo de más cómo lo cuenta y que lo importante en ella, en fin, no es el tema, sino el estilo y la construcción, salvo que aquél se tan pesado, o esté tan orgulloso de su vida, que lo que hago es dejar que me la cuente o, en casos desesperados, decir que, si quiere, le cuento yo mi vida y escribe él la novela, reconociéndole, por supuesto, que seguramente no sea tan apasionante y rica como la suya.

La anécdota, aparte de la broma, responde a la creencia popular de que escribir una novela consiste simplemente en sentarse

ante un papel y componer rompecabezas lo más enrevesados posible. Mucha gente se imagina al novelista como a un químico o, mejor, como a un cocinero que mezcla en sus fogones una serie de ingredientes de manera caprichosa y buscando en todo caso la sorpresa del lector. Piensan que mientras más intrincado y complejo es su argumento más calidad encierra y en esa concepción nada mejor, claro es, para escribirla es basarse en un historia turbulenta o, por lo menos, emocionante.

Tal creencia es el producto de una errónea comprensión de la novela como género literario cuyo objetivo último es el de entretener, sin ninguna otra intención. A esa opinión contribuyen, por una parte, la desenfocada lectura que se hace normalmente de la novela tradicional, es decir, la anterior a las vanguardias, ignorando que en ella el argumento tiene siempre una intención moral, o por lo menos demostrativa, y, por otro, el lenguaje de la televisión, que desde hace ya varias décadas ha suplantado a las novelas como forma de entretenimiento entre la mayoría de la población y que se basa precisamente en la complejidad y en la rapidez de los argumentos, sin mayor pretensión de trascenderlos. Doble influencia, por tanto, lectora y televisiva, que ha llevado a pensar a mucha gente que novela es solamente narración o, lo que es lo mismo, mentira.

El problema se plantea cuando una novela no cuenta nada o cuando su argumento se puede resumir en pocas frases. *El Jarama*, por ejemplo, por seguir con la novela ya citada, ¿qué es lo que cuenta? Sencillamente, la excursión de unos jóvenes madrileños, en los años cincuenta, al río Jarama para pasar una jornada de domingo. Ocurren, sí, algunas anécdotas, la más importante de las cuales, ya al final de la novela, es la muerte de una de las chicas y el regreso de sus amigos a la ciudad discutiendo cuál de ellos debe ir a darle la noticia a la familia de la chica. Ese es, en síntesis, el argumento, la trama de *El Jarama*. Pero la novela es, por supuesto, mucho más: la belleza de las descripciones, la fuerza de los diálogos, el retrato de una sociedad y de una época a través de los jóvenes excursionistas y de las gentes que habitan en las riberas del río y, sobre todo y fundamentalmente, el moroso fatalismo que estallará cuando la chica se ahogue, pero que impregna y articula el libro entero a través de la metáfora del río. Un río que ya

existía antes de que ellos nacieran y que seguirá fluyendo igual que hacía cuando llegaron cuando los jóvenes de alejen de él y la novela de Ferlosio se termine.

¿Por qué tanta descripción? ¿Por qué tanta morosidad? ¿Por qué tanto diálogo intrascendente y tantas páginas sin que suceda nada digno de ser contado en ningún periódico cuando su autor podía haber llenado la novela, pues imaginación le sobra, de sucesos y de historias con más fuerza novelesca? Sencillamente porque lo que Ferlosio quería contarnos con *El Jarama* –sospecho yo– era el vacío de aquella España de la posguerra y para ello nada mejor que escribir una novela vacía. Quiero decir: maravillosamente vacía.

Los ejemplos al respecto sería infinitos. Recuerdo ahora a vuelapluma *Muerte de un apicultor*, el *Ulises* de Joyce o a *La busca del tiempo perdido* entre las novelas más importantes del siglo XX y que tienen en común la insignificancia de sus argumentos, al menos en apariencia. Aunque también, es verdad, en el extremo contrario, los ejemplos serían mucho. Lo cual viene a demostrar, no que el argumento sobra o que no tiene importancia, sino que viene determinado por la novela y por lo que a través de ella quiere contarnos el novelista. Y, como esa intención no es siempre la misma, a veces pasa que una vida apasionante no le sirve para nada, e incluso estorba a su pretensión, mal que le pese al protagonista de aquélla.

4

Seguramente, todo lo dicho hasta ahora se entiende mucho mejor en el terreno de la pintura. Quiero decir que ese poso suave y gris en el que, según Valente, consiste la poesía (y, añado yo, la literatura) se advierte mucho mejor asomándonos a un cuadro que leyendo una novela, sea cual sea su concepción.

Dejando a un lado la pintura abstracta, en la que el poso es precisamente lo que tenemos ante la vista (aunque quizá también esto es discutible), y centrándonos en la figurativa, cabe tomar un ejemplo y preguntarnos qué es lo que de verdad nos conmueve de un cuadro o, ¿por qué no?, lo que nos deja impasibles.

Monet, por ejemplo, ¿qué es lo que pinta? Normalmente paisajes (estanques, árboles, puentes, jardines, casas de campo), incluso a veces los mismos. Esos son los argumentos de sus cuadros, las anécdotas. Y, sin embargo, en su caso, nos emocionan y nos conmueven como la más apasionante novela o como la más terrible película.

¿Qué es lo que cambia? ¿Por qué en su caso sí y no en otros? ¿Por qué Monet elevó esos paisajes a la categoría de arte y otros pintores, pintando los mismos temas, no logran emocionarnos ni consiguen que sus cuadros se recuerden más de un día? Lo que cambia, es evidente, es el estilo, la pincelada, el tratamiento de los colores y de las formas, la manera que Monet tiene de ver el mundo: esa forma de mirar que le distingue de los demás y que hace que, a través de ella, también nosotros veamos el mundo de otra manera. Porque los argumentos pueden cambiar o, como en el caso de Monet, repetirse, pero el estilo no es gratuito, ni aleatorio, ni prescindible. Al contrario: es lo que de verdad importa y lo que convierte a alguien en universal. Y, si no, dejemos la pintura y sentémonos a escuchar música. ¿Qué es lo que cuenta Beethoven? ¿Cuáles son los argumentos, las mentiras de sus sinfonías?

5

Pero no hay que confundirse. Tampoco puede llevarse la defensa del estilo hasta el extremo de dejar de lado, como en su día hicieron algunos escritores, la magia del relato creyendo que la novela era poesía. La novela necesita contar algo porque su vocación es ésa: contar y encantar contando, en palabras de Luis Mateo Díez, y, sobre todo, porque la palabra es más limitada que el color en la pintura o que la música. Como dice el británico John Berger: «Si se pudiese dar nombre a todo lo que sucede, sobrarían las historias; pero, tal y como son aquí las cosas, la vida suele superar a nuestro vocabulario. Falta una palabra y entonces hay que relatar una historia».

En efecto, si con una palabra se pudiera contarlo todo, sobrarían las historias y los cuentos. Pero no es así. El hombre sabe que la palabra es limitada y entonces cuenta y cuenta para acabar

diciendo lo que le gustaría decir con sólo una palabra. Cuenta mentiras, inventa historias y anécdotas, crea escenarios y personajes que le ayuden a expresar sus sentimientos y, cuando se da cuenta, se encuentra él mismo apresado en la fascinación de lo que está contando.

Nace, pues, la novela como parábola, como espiral de mentiras elevada poco a poco a la categoría de metáfora. Como dijo el periodista Joan Barril: «La verdad nunca es tan cierta como la mentira, pero la mentira sólo es buena cuando consigue ejemplificar la verdad. Es lo que sucede, por ejemplo, en el teatro, cuando una trama falsa provoca emociones verdaderas, o en el cine, cuando en la cámara oscura la imagen real da lugar a una imagen invertida pero más grande, una imagen que es mentira pero que sirve a la verdad». Ocurre, sin embargo, como le pasa al niño y también seguramente al loco, que la fascinación que la mentira nos produce es tan intensa, tan hipnótica, que, al final, el novelista acaba olvidando si es verdad o mentira lo que cuenta y, sobre todo, le da igual lo que ello sea. Yo mismo, si recuerdo ahora mis novelas, no sabría decir ya si lo que pretendía hacer en Luna de lobos era reflexionar sobre el instinto de supervivencia o literaturizar las historias de los del monte (los huidos de la posguerra española) con las que me durmieron muchas noches en mi infancia, o si, en La lluvia amarilla, me importaba más hablar de la desaparición de un mundo o imaginar cómo vivirían los últimos robinsones de aquellos pueblos abandonados. Al final, quizá la explicación esté en la propia condición del escritor, ese náufrago sin isla que se pasa la vida escribiendo mensajes y lanzándolos al vacío con la lejana esperanza de que alguien llegue a leerlos; una esperanza que le permite seguir viviendo o, por lo menos, vivir más intensamente.

De acuerdo, dirá alguien, llegados a este punto: escribir es mentir. Pero, ¿por qué mentir? ¿Por qué seguir escribiendo cuentos, por qué seguir contándonos mentiras unos a otros si, como mucho, al final, lo más que conseguiremos es que éstas acaben sobreviviéndonos?

Obviamente, aquí la espiral se cierra. Hay quien dice que el novelista cuenta mentiras para contar a través de ellas la verdad (en palabras de Joan Barrill, «mientras que la verdad es el conoci-

miento, la mentira es la herramienta que nos permite llegar a conocer algo»). Otros sostienen, por el contrario, que, más que para contarla, lo hacen para soportarla ellos. Sea cual sea la razón y a estas alturas de mi vida y de mi obra, de lo que yo no tengo ya duda alguna es de que ese placer, el placer de narrar, el placer de mentir, el placer de ejercer el oficio más viejo del mundo, es el único que a mí me mueve cuando me pongo a escribir un cuento, una novela o un libro de viaje. Y, en cualquier caso, confieso que lo hago, lo mismo ahora que de niño, para tratar de engañar al tiempo, mi único, invencible, verdadero enemigo

Mesa revuelta


RK

Los siete magníficos

Alfredo Bryce Echenique

A mis manos llegaron hace unas semanas, en un solo tomazo, muy pulcramente por presentado por la Editorial Norma, los siete libros de cuentos escritos hasta la fecha por el estupendo y siempre sorprendente escritor que es Fernando Ampuero. Yo debía viajar entonces a varios países y ciudades europeas y opté por llevarme conmigo, muy a la mano siempre, aquel librote de casi quinientas páginas y de gran formato, *Fantasmas del azar*.

Pues el tal tomazo, presentado además como «cuentos completos», ha sido no solo mi salvación en aquella canícula europea, sembrada de visitas a amigos que la están pasando mal y cuyo dolor o tristeza se contagian, y en la selva de los aeropuertos paralizados y furibundos por las huelgas incesantes en Madrid, en Barcelona, en París, en Roma, y hasta en la habitualmente ordenada y serena ciudad de Torino. En todo caso, contra la ira, contra la nerviosa histeria y la canícula, en mi caso –y apostaría que también en el de cualquier lector–, los siete magníficos libros de cuentos que Fernando Ampuero acaba de reunir y publicar me han dejado, además, absolutamente convencido de que nuestro inmenso y tan querido Julio Ramón Ribeyro tiene ya el gran sucesor que se merece como autor de cuentos.

Muchachones indiferentes o coléricos que buscan en playas de nuestro litoral un destino impreciso, muchachas que no son otra cosa que el refugio del guerrero y los brevísimos relatos que ven la luz por primera vez en la séptima y última parte de este gran libro son una sólida demostración de que para Fernando Ampuero no hay apología de verdad o de valor alguno y que tampoco trata de demostrarnos absolutamente nada. Sí se trata, en cambio, de mostrar una realidad brutal y desnuda, inexorable, ineluctable, e incluso absurda, ya que para el autor un drama es algo total, cerrado y compacto como un guijarro, impenetrable por el espíritu, indiferente por completo a nuestros juicios y comentarios,

como si se tratara de una catástrofe natural, de una avalancha o una gigantesca e incontenible fuga de petróleo.

En la mayor parte de los relatos de Fernando Ampuero, toda moral participa del sentimiento de que las cosas pudieron o debieron ser de otra manera, y que hubiesen bastado tan solo algunas precauciones y prevenciones para evitar lo peor o para superarlo, de tal manera que, muy frecuentemente, desde un punto de vista moral, todo queda por rehacerse, de la misma manera en que la fatalidad se nos presenta como algo por lo cual podríamos haber optado o no. Sin embargo, es el lenguaje de la fatalidad el que triunfa, una y otra vez, y poco o nada hay que decir de la realidad, salvo que es lo que es y que todo lo demás no son más que ilusiones de nuestro espíritu o de nuestro corazón.

En *Fantasmas del azar*, con raras excepciones, nos hallamos ante la realidad misma y asimismo ante un inmoralismo en el cual todo juicio de valor no es otra cosa que pura y vana subjetividad. El mundo que observa Ampuero tiene una nada lejana deuda con el de Nietzche, en tanto que está totalmente desprovisto de otra intención o significación que las de su pura y brutal presencia y que en ésta reina además una suerte de solitaria y espléndida necesidad, pero tan solitaria y espléndida, tan resplandeciente y desnuda como la de un sol que brillara en el vacío esplendor del infinito, y siempre más allá del bien y del mal.

Sabemos que Fernando Ampuero es un escritor realista, pero siempre y cuando entendamos por realismo la sumisión de la mirada a la percepción común: el mundo que observa el autor de estos siete magníficos libros de cuentos no es otro que el presente, pero siempre y cuando aceptemos también que por estos términos nos estamos refiriendo a una aceptación trágica de las cosas, a sus absurdos e implacables encadenamientos y, sobre todo, a un mundo librado a la violencia y a la estafa, de una vida sin recurso alguno contra el veredicto incontestable de los hechos, de una sociedad en la cual el fuerte se devora al débil y en la cual, además, el ansia del poder es la única ley reconocida C

Sobre Purgatorio

Raul Zurita

Cada vez me resulta más extraño hablar de «mi» poesía. ¿Quién se torna voz cuando uno comienza a ocupar o a ser ocupado por un lenguaje que no es el que usamos para preguntar una dirección o para hablarle a tu vecino? No lo sé, y por más que ejerza el máximo control sobre lo escrito, que me obsesione la construcción, las secuencias internas, las estructuras que van dibujando los libros entre sí o que utilice el lenguaje de la Teoría de Conjuntos o las series lógicas, hay algo que se me escapa definitivamente, una especie de materia oscura de la que no sé absolutamente nada de nada, que ni siquiera puede ser objeto de preguntas, pero sin la cual sería imposible teclear siquiera una letra. Es esa materia oscura la que dicta y que me sorprende, por ejemplo, cuando pienso como reiteradamente, aún cuando sólo mantengo una relación esporádica con la naturaleza, se me imponen los paisajes; los Andes, el Pacífico, el desierto.

He recordado estas cosas el ver la nueva edición de *Purgatorio* sacada recientemente por Visor. Cuando el libro se publicó por primera vez, en 1979, en Chile, en plena dictadura, me sorprendió la recepción que tuvo una serie de ocho o nueve poemas llamados «El desierto de Atacama». Y me sorprendió porque, como muchas veces lo he hecho, escribirlo fue sólo una consecuencia. Yo mismo jamás había estado en un desierto, pero necesitaba algo, un texto que fuese simétrico a otro llamado «Áreas verdes». Por otra parte lo que realmente imaginaba era imposible de realizar: trazar física, materialmente, sobre una llanura desértica un poema que sólo pudiese ser visto desde lo alto (como las fotografías que había visto de las líneas de Nazca) y que en el libro fuesen sus fotografías. El poema no fue entonces más que la solución casi algebraica de un problema de estructura, solución que en todo

caso se encontraba en las antípodas de lo que se entiende por «inspiración». Puedo entonces describir el proceso, desmontarlo si se quiere, y sin embargo el poema me es profundamente extraño, insondable: por qué ocupé esa forma, por qué fue ese territorio en particular, por qué no he podido sacarme nunca ese bendito desierto de encima. Lo ignoro. Muchos años después, en 1993, sobre el mismo desierto de Atacama pude trazar una de las frases de la idea original: «ni pena ni miedo», y que efectivamente se ve desde lo alto. Mide un poco más de tres kilómetros de largo y su fotografía cierra el libro *La Vida Nueva.* Tampoco sé bien el por qué de esa frase. Viví 17 años bajo la dictadura de Pinochet, donde lo que sí había era pena y miedo. Lo único que podría anotar entonces es que en medio del terror, de la pobreza y del aislamiento, imaginar poemas sobre el cielo y en el desierto, fue mi íntima forma de resistencia, de no morir.

No puedo ir mucho más allá. Toda constatación es siempre ambigua y lo que sigue no puede sino serlo: un año y medio después del golpe militar, luego que una patrulla de soldados me había retenido sometiéndome a una de esas típicas vejaciones en la que son tan expertos, me acordé de la famosa frase del evangelio: si te abofetean la mejilla derecha pon la mejilla izquierda. Entonces quemé mi mejilla izquierda. Estaba completamente solo, no había fotógrafos, testigos, nada, no fue una «performance». Me encerré en un baño y me la quemé con un fierro al rojo. *Purgatorio* se inicia con esa laceración (la portada de su primera edición es la fotografía de la cicatriz), y de allí en adelante lo único que me era posible era tratar de llegar al fondo de un cuerpo roto, de un cuerpo que era muchos y al mismo tiempo nadie, incapaz de definir una identidad, ni siquiera sexual, ni de poseer un nombre, ni un origen, porque todos los orígenes, las identidades, los nombres, estaban triturados. Y llegar al fondo de ese quiebre absoluto porque sólo desde allí podría nombrar el asesinato y los asesinos, la tortura y los torturadores y quizás, tal vez, como la más incierta de las esperanzas, vaticinar una hipotética, posible libertad.

Es lo que tal vez está en el libro que siguió a *Purgatorio.* Pero acabo de afirmar que éste nace de la experiencia de la dictadura. Nuevamente la constatación es ambigua porque casi la mitad de

sus poemas fueron escritos entre 1970 y 1973, antes del golpe militar, cuando yo era un estudiante de ingeniería en la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso. Los amontonaba en una carpeta de plástico que llevaba conmigo cuando me apresaron en la entrada de la Universidad en la madrugada del golpe militar de Pinochet, el 11 de septiembre del 1973. Entre esos poemas habían unos poemas con dibujos, que están en la sesión final de *Purgatorio* y que desde un comienzo los soldados creyeron que eran escritos en clave. Cuando les respondía que eran poemas, las golpizas se hacían más violentas, pero extrañamente pasado el momento me los devolvían. Esto se repitió incontables veces. Después de tenernos dos días boca abajo con las manos en la nunca en un estadio de Valparaíso, nos trasladaron al barco Maipo, uno de los tantos cargueros cuyas bodegas fueron usadas como campos de prisioneros. Tenía los brazos totalmente acalambrados por lo que sostenía la carpeta con los dientes. Al llegar a la cubierta, uno de los oficiales me la sacó y cuando le respondí, por milésima vez desde que me tomaron, que eran poemas, los volvió a mirar y dijo sí, son poemas estas mierdas, y arrojó la carpeta al mar. Fue duro, pero no por alguna pretensión en particular, sino porque esos poemas eran la prueba de otra existencia, desaparecidos ya nada podía indicarme que antes, sólo dos días atrás, había habido otra existencia, que tenía 23 años. Ya nada podía asegurarme que esos insultos y órdenes, que esas carreras con la vista tapada en medio de las filas de soldados golpeándonos con sus culatas, no hubiesen sido desde siempre la única realidad y que, como en un cuento de Cortázar vuelto de golpe pavorosamente verdadero, lo único real era el presente porque todo lo anterior; el haber sido un estudiante, haberme gustado la poesía, ser hijo de un padre muerto a los 31 años, no era sino un sueño inventado por la desesperación. No fue entonces escribir esos poemas lo que marcó este libro, sino el instinto básico que me decía, aunque en ese momento no lo supiera, que la única posibilidad de sobrevivir era recordarlos. Empecé así a reconstruirlos, letra a letra, en esa bodega atestada, sin un centímetro para respirar, donde en las noches caíamos dormidos unos encima de los otros porque la superficie del suelo no alcanzaba para recostarse. Primero se me vinieron unas palabras, luego fragmentos que iba pegando en mi mente al

mismo tiempo que trataba de recordar esos recuerdos, de que no se me fuesen de nuevo. Nunca sabré si los poemas que iban reemergiendo eran exactamente los que había escrito o no, pero cuando finalmente salí de allí logré transcribirlos, había variado algunos, otros eran falsos recuerdos, pero estaban. Cuando los vuelvo a ver me parece incluso sentir que huelen, que tienen el olor de los hacinamientos, el olor de esos cientos de cuerpos pegados al mío, sus alientos, sus gases, sus toses.

En 1975 volví a escribir. Quise creer que el quemarme la cara había sido el primer chillido y que ese acto seguramente demencial era también el chillido del que nace. Los poemas pasaron a llamarse *Purgatorio,* e imaginé también la secuencia: el próximo libro debía llamarse *Anteparaíso* y debía tener unas escrituras en el cielo y el último *La Vida Nueva,* y que debía terminar con un poema que se leyese desde el cielo. Pensé entonces que lo que se había iniciado en la máxima soledad y angustia, debía concluir algún día con el vislumbre de la felicidad. Estaba por cierto la alusión a la *Divina Comedia,* pero la razón de eso no es intelectual. Mi abuela y mi madre son italianas y ambas quedaron viudas con dos días de diferencia, mi padre murió cuando yo tenía dos años y con mi hermana menor vivimos con esas dos mujeres solas. Mi abuela jamás volvió a Italia y de niños, seguramente para mitigar su nostalgia, nos contaba como si fueran cuentos pedazos sobre todo del *Inferno.* Es un ser que adoré y escribir tomando ese libro como referencia fue una forma de hacerla presente, de volver a oír su voz.

Es un poco eso. Soy un mal comentarista de mí mismo, pero a veces siento que *Purgatorio* como los libros que siguieron, representan una cierta imagen de lo que puede generar el dolor, de su desesperación, pero también, y ojala fuese así, de una extraña perpetuidad y sobrevivencia. Nada de la poesía anterior podía servirme para expresar eso, ni los malabarismos de Gonzalo Rojas ni la portentosidad de Neruda ni la antipoesía de Nicanor Parra. Me pareció que frente al horror había que responder con poesía que fuese más vasta y más fuerte que el dolor y el daño que se nos estaba causando. Siento entonces que tuve que aprender a hablar de nuevo desde el quiebre total, desde casi la locura, para poder decirle todavía algo a alguien. *Purgatorio* da cuenta de ese apren-

dizaje. Hay exactamente en el centro del libro un informe psiquiátrico al que le sobrepuse en el pie de la página «te amo te amo infinitamente». Sí, creo que en medio de palabras infinitamente arrasadas, desgastadas, mutiladas, la poesía es eso: poder, aunque sea desde lo más hondo de la humillación y de la vergüenza, decirle algo a alguien. Poder abrazarlo



Un verso de papel, por favor

Marcus Versus

Diciembre del 2008. Mientras todo el mundo hacía sus compras de navidad nosotros marchábamos con una maleta llena de libros hacia Malasaña. Ese fue nuestro origen, y sigue representando nuestro recorrido durante estos, casi, dos años que llevamos publicando libros de poesía. Un camino lleno de luces plagado de gente y nosotros nadando a contracorriente, por el lado oscuro de la calle.

Montar una editorial de poesía era algo que llevaba rondando mi cabeza durante algún tiempo, más por necesidad que por vocación (pero esto es algo que explicaré más tarde), pero no fue hasta que me puse a maquetar el libro *Canción de cuna para un héroe*, de Óscar Aguado, cuando tuve el compromiso de sacar a la calle libros excepcionales. Este compromiso es más una idea revolucionaria que una visión empresarial, una lucha de vivir por aquello en lo que crees, de sentir lo que piensas.

Publicar un libro es fácil, al menos eso me parece a mí, y conseguir un poeta que quiera editar es mucho más sencillo pues solo hace falta levantar una piedra para que se dispongan un buen puñado de poetas con hambre de ver su nombre en la portada de un libro. Aunque debo confesar que todo esto se ponía a mi favor gracias al trabajo con el que me gano la vida (diseño y comunicación) y los amigos con los que compartía vida desde hace algún tiempo (todos ellos con la etiqueta de poetas).

Al principio bastaba con quererlo, después me di cuenta que tenía que desearlo y ahora he añadido una gran cantidad de *reto personal* por seguir avanzando y mejorando.

Yo estoy aquí dando la cara por la editorial porque la gente necesita (o mejor dicho, necesitamos) poner cara y nombre (heren-

cia del imperialismo americano) para poder cortar cabezas si fuera necesario, o colgar medallas si los medios de comunicación nos dicen que lo merece; pero en esos días de Diciembre en los que había que recorrerse las calles de Madrid con una maleta de libros no era yo el que lo hacía, sino mi compañera Isabel. Ella transmite una paz, seguridad y orden que yo no podría hacerlo ni en mis mejores momentos. Tuvo que recorrerse todas y cada una de las librerías que llevaba señalados en diferentes planos de Madrid, separados por barrios. Bajo la lluvia. Sobre el frío. Contando una y otra vez nuestro proyecto. Viendo como nos cerraban algunas puertas. Viendo como nos sonreían detrás de otras y nos ofrecían café caliente.

En todo este tiempo, estos casi dos años, hemos conocido a mucha gente: poetas y «poetas», editores, promotores culturales, lectores, estudiantes, viejas glorias en el mundo de la literatura, periodistas, premiados, novelistas e, incluso, cuerdos de atar. Sin embargo, y lo digo a nivel personal, creo que las conversaciones más agradables que he mantenido es con los libreros (algo bueno tenía que tener la romántica decisión de no tener distribuidor). Los libreros son esa gente que está en medio de todo y nadie sabe si son buenos o malos. Pues bien, yo voy a mostrarme, públicamente, fan de esos libreros que aman la literatura y los libros, esos libreros *de toda la vida* que están cansados de las distribuidoras y de estructuras piramidales, cuya mayor satisfacción es que sus clientes se lleven buenos libros y vuelvan a por nuevas recomendaciones. Necesitamos más libreros *de toda la vida* y menos debate con el dichoso libro electrónico.

En fin, que se publicaron nuestros dos primeros libros y ya se podían comprar en algunas librerías de Madrid, pero nosotros no concebíamos una editorial cuyos límites llegaran al alcance de nuestros ojos, por lo que empezamos a promover a nuestros poetas por diferentes puntos de España. Nuestra primera parada fue Barcelona, con un éxito rotundo de ausencia de público. Nos dimos cuenta que teníamos por delante un duro trabajo, pero gracias a nuestros autores el camino que debíamos recorrer sería mucho más sencillo y divertido. Luego vinieron Zaragoza, Valencia, Punta Umbría (Edita 2009)... y se empezaron a unir nuevos autores que trajeron *savia fresca* al proyecto.

Esta editorial no sería nada sin los autores, y esta afirmación parece una tontería pero no lo es. Por supuesto que no seríamos nada editando libros con las páginas en blanco, pero me refiero a que nunca habríamos alcanzado nada sin el compromiso que siempre han tenido con nosotros y con nuestra forma de entender la poesía. Siempre han estado allí donde les hemos necesitado. A menudo digo que trabajar con los poetas es algo complicado, y puede que sea verdad, pero a nosotros siempre nos lo han puesto muy fácil, y hemos trabajado codo con codo, dejando los egos aparcados en la cuneta y con un mono de trabajo para recorrer todo el camino que nos queda por recorrer.

Y andando, pasito a pasito, conseguimos pequeñas cosas, pequeños logros que no dejan de ser grandes para personas como nosotros. Grandes éxitos que no hacen que nos olvidemos de lo que hacemos y por qué lo hacemos, éramos nosotros los que empujábamos esa maleta llena de libros bajo el frío de esas navidades, y seremos nosotros quien los siga empujando.

Ya sé que no he dicho, todavía, el nombre de la editorial, lo sé, pero es que esta historia puede ser la historia de muchas editoriales independientes que luchan por defender sus ideales.

Todavía tengo pendiente decir por qué *Ya lo dijo Casimiro Parker* fue una necesidad y no una vocación. Yo estaba al otro lado, el lado del autor, el lado del lector. Y es que nunca he estado contento con las editoriales de poesía de este país, y esto lo sigo diciendo aunque, ahora, tenga grandes amigos dirigiendo editoriales de poesía. Tenía bien claro cuales eran sus errores y sabía como solucionarlos; muchos de esos errores los he solucionado, eso sí, han aparecido en nuestra editorial otros nuevos. Y en ello trabajamos ahora, para hacerlo un poquito mejor. Porque nuestros lectores, y cualquier lector, se lo merece.

Y para terminar, hagamos política: SAVE POETRY ©

Diana Bellessi: el prójimo y el don

Jorge Monteleone

En su célebre ensayo «La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica», Walter Benjamin se refería a la noción de aura respecto de los objetos naturales. Para Benjamin se trata «de la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama.» En el ensayo sobre Baudelaire, Benjamin decía que en el aura los objetos «nos miraban a los ojos». Se trata en verdad de un modo de la percepción, por la cual la experiencia era preservada aún como auténtica, ritual y original, al modo de las obras de arte únicas y singulares. Vale recordar la lectura social de este aspecto. Cuando las masas aspiran a acercar espacial y humanamente las cosas –es decir romper su singularidad en la lejanía aurática– lo hacen por la vía de la copia, de la reproducción, que se distingue de la imagen. Benjamin observa que esa «manifestación irrepetible de una lejanía» define tal distancia como lo opuesto a la cercanía, es decir, como *lo inaproximable*. Ese carácter sería la cualidad capital de la imagen cultural auténtica. La cercanía sólo podría realizarse cuando esa cualidad de lejanía se acorta en la multiplicidad hacedera de la copia[1].

---

(1) Al pensar en el paisaje de la poesía europea romántica, donde es un motivo dominante, acaso pueda entenderse por qué se reconoce la manifestación irrepetible de una lejanía. El célebre poema de William Wordsworth que refiere la contemplación del paisaje cercano a la abadía de Tintern –»Lines composed a few miles above Tintern Abbey on revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798», más conocido como «Tintern Abbey» y recopilado en las *Lyrical Ballads*– supone que la mirada abarca una vasta extensión en

En su poesía Diana Bellessi invierte los términos de Benjamin precisamente para volverlos inclusivos respecto de su impronta social. Es decir, en tanto para Benjamin el aura corresponde a la «manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)», para Bellessi, en cambio, el objeto aurático –con casi exclusiva preeminencia del ámbito de la naturaleza– corresponde a la manifestación irrepetible –es decir, singular y original– de una *cercanía* (por lejana que pueda estar). El objeto aurático es, entonces, *próximo* y aquello que lo aproxima es la mirada poética, pero ejercida en la dicción poética, donde «habla lo mirado». Uno de los orígenes de esta proximidad se leía en *Tributo del mudo*: la reinvención del paisaje significaba una asunción intimista y a la vez su filigranado contorno exterior, como el «Fresno en otoño»:

Reconcentrado en sí mismo.
El sol lo baña
con un agua de oro
e ilumina vastos paisajes

---

la cual percibe a lo lejos cada uno de sus elementos y que esas formas bellas («*these forms of beauty*») se interiorizan para el recuerdo futuro, de tal modo que el alma penetra en la vida de las cosas («*While with an eye made quiet by the power / of harmony, and the deep power of joy, / we see into the life of things*»). En el no menos célebre poema de Giacomo Leopardi «*L'infinito*», el paisaje contemplado desde la colina no puede ser percibido en su totalidad, porque lo que está cercano –un conjunto de arbustos o de follajes– impide que la mirada alcance hasta el último confín del horizonte. De esa lejanía cuya extensión sólo puede ser colmada por la imaginación, surge el concepto de infinito, en el cual la conciencia se anega: «el il naufragar m'e dolce in questo mare». Aun en Baudelaire, que ya era antirromántico y antiplatónico, la naturaleza está lejana porque implica el horror, lo absolutamente antagónico: los bosques aterrorizan, el cielo pesa como una lápida: «*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis*». O bien: «*Le Ciel! Couvercle noir de la grande marmite / où bout l'imperceptible et vaste Humanité*». Es el *spleen*, porque el tiempo no puede ser redimido. Por ello la razón instrumental no implica la cercanía de la naturaleza lejana, sino lisa y llanamente su dominio con arreglo a una finalidad, es decir, su explotación para generar riqueza. O bien, en la reproductibilidad técnica, su degradación en la copia para acercar los objetos singulares.

de pájaros y ojos.

Entra en meditación.

La poesía del paisaje escrita por Diana Bellessi bajo la dictadura de 1976 y recopilada en *Tributo del mudo* (1982), tenía su correlato político. En el plano del imaginario poético, reconstituyó la mirada en un contexto donde se había alterado el régimen de la visibilidad social: el desaparecido era el extirpado del vínculo social básico basado en la intersubjetividad del mirar-ser mirado, la relación cara a cara. Por eso uno de los modos de sanear esa monstruosa alteración de lo visible en el discurso, era recuperar en la mirada poética la sacralidad del mundo mediante su atención al detalle, aun cuando su armonía se viera atravesada por la violencia de la historia. La minuciosa percepción correspondía, entonces, al acto de volver próximo lo mirado, como si se magnificara en la lupa del poema y brillaran en el verso los signos que aluden la infinitesimal vibración de las hojas, las frondas que multiplica el viento, la cupulita alada de los plumeritos, la iridiscencia temblorosa del rocío. Por ello su poesía fue desde el principio menos objetivista que *inmanentista*: el ojo poético de Bellessi no ve las cosas como objetos, sino como rostros vueltos hacia su atención, es decir como objetos auráticos que nos miran a los ojos, en lugar de alejarse, *se acercan*.

La concepción del paisaje en Bellessi rescata asimismo, desde *Sur*, las culturas arcaicas de las etnias americanas para las cuales la naturaleza es un espacio sagrado y comunitario. Ese ideal también es contrario a la belleza de la lejanía, porque la condición previa para esta participación comunional es la proximidad. Y ello corresponde a otra lógica, que no supone la interiorización de la naturaleza, ni su explotación –fundamento de la razón instrumental de occidente que subyace al capitalismo– sino la participación en ella misma como parte de su ser. Bellessi cita a Abel Kuruuinka, poeta mapuche del sur argentino, que dice: «Toda tierra es una sola alma / Somos parte de ella / No podrán morir nuestras almas / cambiar sí pueden /pero no apagarse. / Una sola alma somos / como hay un solo mundo.» Por ello la naturaleza no es ajena ni es lejana; antes bien, no sólo está próxima, sino tam-

bién es *propia*. Tal apropiación no forma parte de su dominio, es decir, no es una apropiación instrumental, sino una celebración de esa integralidad en el ser de las cosas: lo propio no significa propiedad sino *proximidad*. La poeta escribe: «yo me siento a la orilla del río / y la veo venir», o se pregunta: «bueno ¿cómo podríamos vos y yo y todo / estar vivo hablando ahora aquí si se soltara aquello / que nos liga, la mágica mutualidad no hecha sino / haciéndose y que no cesa?».

Esos vocablos tan caros a Bellessi, la *mutualidad*, lo *comunional*, son el fundamento de lo propio. Y este carácter corresponde a una socialización, a una historización del pensamiento animista, donde la poeta suplanta la analogía por la relación. Es decir, la relación es el vínculo activo entre dos elementos actuantes –sujeto y objeto, humanidad y naturaleza, yo y el otro– todos los cuales están próximos en su calidad de ser propios. Y dicha relación se articula en el tiempo vivido y compartido con todos los demás, en el tiempo histórico que revela el poema en su actualidad y asimismo en esa aspiración de la lengua poética de Bellessi: la de participar de un habla común, la de oír las voces de la calle, la de relacionar el poema con el lenguaje colectivo, la de hacer propio el decir comunitario y los ritmos de lo popular, que irrumpen y quiebran toda dicción solipsista.

En lugar del célebre «Yo es otro» que escindía el sujeto de Rimbaud, Bellessi escribe: «Vos sos también yo». Y aquí surge la tercera articulación de la serie nocional. El latín *proximus* también dio el vocablo *prójimo*. El prójimo es el semejante, de modo que la consecuencia de alcanzar lo propio es unirse al prójimo, no precisamente un yo que es otro –es decir un sujeto escindido–, sino un yo que es o aspira a *ser el otro* –es decir, un sujeto colectivizado–. Ya no sólo los objetos auráticos son los que miran a los ojos, sino los otros lanzan su mirada al semejante para el ejercicio de lo comunitario. Así se cierra el circuito que va de lo *próximo* a lo *propio* y de allí al *prójimo*.

El yo del poeta siempre es comunitario y la poesía no es rara por su hermetismo, su exclusividad o su autonomía respecto de la sociedad, sino por lo contrario: es «rara por lo mucho que se parece al habla de la gente común». Con lo cual Bellessi construye esa «lírica sucia y sublime», los poemas de la aspereza y la rabia

social, los poemas de «la bronca negra y negro el aliento / del que no tiene trabajo». Allí la gracia se manifiesta en los dichos imprevistos de los vecinos, en los versos de la tradición popular, en la dicción de la vida comunitaria. Ese imaginario que cruza el universo popular en la poesía de Bellessi –que en *Mate Cocido* (2002) tuvo su nota más alta, pero que está presente en los libros posteriores– no es un mero tema, un signo de «buena conciencia», una referencia política más o menos pintoresca, sino una política de la lengua y una poética voluntariamente ética.

En la medida en que el mundo se ofrece a la mirada, sólo en otros ojos se revela como tal: en el mutuo descubrimiento del prójimo se sostiene lo real, además de hacerlo en la contemplación del esplendor de las formas. Dicha contemplación devela lo real como una multiplicidad de formas que son rostros o como una cara única que mira al contemplador y lo reclama. Por ello, la poesía de Bellessi concibe la mirada como gracia y a la vez como deber o responsabilidad ética, de resonancias social y política. Se produce en un *ver-se*: en el mundo circundante del que participa, en el sí mismo y a la vez en el reflejo del otro. La *compasión* es, de ese modo, la contracara necesaria de la inmanencia. La gracia es común y la obligación es colectiva, en la medida en que «todos somos corderos». La serie de poemas sociales, como «Piqueteros» –aquellos que forman «piquetes» para cortar las rutas con el fin de reclamar por sus demandas sociales que son, de inmediato, demandas elementales de supervivencia– guarda en sus libros el mismo espacio simbólico que aquellos poemas que ejercen la poesía del detalle: «Un collar de piedras/ deshiladas, finas/ y preciosas, ¿ven/ sus caras? caritas/ plenas todavía/ sensitivas y con/ marcas de dolor».

Y así como el otro, el prójimo muestra su cara, su rostro, también las cosas del mundo se muestran como rostros próximos y en ellos se adivina «el otro lado de las cosas, simplemente», la invisible «cara oculta»: «Misterioso es siempre ver el otro lado / como un doblez que no crece aunque empuja / a la superficie indicios de belleza / o de pánico para recordarnos algo / ahí guardado». Se abre entonces una dimensión que aparece por primera vez de un modo evidente: no sólo la mirada hacia la inmanencia, sino hacia lo que puede llamarse una latencia del mundo, aquello que está

escondido u oculto, la relación entre lo visible y lo invisible. Ese rasgo tiene un origen común en la ética que reconoce al otro, y que va de lo próximo a lo propio y de lo propio al prójimo.

Para Bellessi esa experiencia –ética porque es política en el plano de la historia, y sagrada en el plano del mito– se ofrece en el poema, en el decir poético. Y obra de un modo muy distinto para ese acercamiento de las masas en la lejanía aurática de la que hablaba Benjamin. En primer lugar anula la distancia de la naturaleza volviéndola *próxima*, de tal modo que los objetos naturales participan de una apropiación que no sigue las reglas de la razón instrumental de occidente, sino los procesos participativos en el ser del mundo de las culturas populares, cuyo modelo religioso es sincrético. Allí lo próximo se vuelve propio. Y en segundo lugar, en ese punto la distancia con el otro se atraviesa, ya que el sujeto del poema se colectiviza en la utopía del habla: vos soy yo, vos hablás conmigo en mí. El prójimo es a la vez el agente y el destinatario de esta serie.

Y aquí arribamos al aspecto final de este modo de vincular lo poético con el destinatario, con el prójimo: mediante el *don*. El vocablo *don* significa, por un lado, una dádiva, un regalo, corresponde al orden del donar, de la donación; por otro lado, un don es un bien, natural o sobrenatural, que tiene el cristiano y lo recibe de Dios, es decir, es una *Gracia*. De allí que alguien que tiene un don es siempre alguien carismático: el carisma es, precisamente, este bien propio de la *xhάris*, de la Gracia. El primer poema de *La edad dorada* (2003) habla precisamente de la *xhάris*. Desde este libro se lee en Bellessi el vínculo entre la mirada poética que celebra y consagra las formas y luego el momento en el que la mirada habla, de tal modo que se transforma en la gracia sobre las formas. La gracia se manifiesta en un don: ese don es la capacidad de poetizar, que al no ser un don egoísta, se realiza plenamente en lo comunional, que es colectivo. Por ello este don, carismático –es decir, una facultad o bien otorgado por la divinidad en tanto *xhάris*, en tanto Gracia– también debe otorgarse como un don, es decir, como un regalo, una donación. En este punto el don se vuelve económico, responde a un orden social, que a la vez es una responsabilidad respecto del otro. *La rebelión del instante* (2005) sostiene este aspecto de la poética de Bellessi.

Se llega así a ese libro que ya manifiesta una poética de la armonía, *Tener lo que se tiene* (2008) y que asume la donación como contracara de la acumulación capitalista, ya que la mirada poética, que es un don, vive en lo justo con *lo que se tiene*. Y lo que se tiene es lo que se ve allí, lo que se ve en comunidad y en ella misma se señala. Uno de los modos de manifestar en el poema la donación de lo poético, radica en un acto de puro señalamiento de una belleza común y comunitaria. La poeta le dice al otro simplemente «mirá, mirá *eso*» y, a la vez, mira lo que el otro también señala. Es la manifestación de una deixis suprema en el lenguaje, la mano maestra que señala lo sagrado del mundo *allí*, próximo en el poema, propio en el mundo, dado al prójimo que es su interlocutor y su compañía, su compañero. *Deixis* corresponde al deíctico: «éste, ése, aquel», y remite al gesto físico de señalar con el dedo. «Esta copa», «este lugar». Así la poesía obra como un señalamiento de la belleza. «Mirá», está diciendo el poema, indicial. La dicha de este descubrimiento inmediato se intercambia en el mero hecho de existir, en *lo dado*: la dicha del don acontece en la comunidad, o a solas, pero toda vez que otro la refrenda. La poeta busca en el poema la manera de incluir al prójimo en la mirada inmanente, que se dice del mejor modo en el habla inmediata de la comunidad, en la vocecita que atraviesa la primavera: «lindos se están poniendo los días». En el bellísimo poema «La pequeña ventaja» aparece esta idea de la deixis literalmente:

> «¿Un descanso?», me dice Enzo al verme
> sentada en un muelle al anochecer
> y yo respondo señalándolo y él
> tras un silencio agrega: «Es hermoso...»
>
> todos nos parecemos tanto, oculto
> en el fondo un rasgo y a la primera
> oportunidad, si el otro sin pudor
> lo muestra ahí logramos enunciarlo,
>
> y así se ve el alma luminosa
> del mundo que un poco le gana siempre
> a la sombra, por eso seguimos vivos,
> por la pequeña ventaja que a veces

se ensancha y otras adelgaza, pasar
la sombra también, el desierto propio
claro, transmitirlo si pudiéramos
guardando aquella mínima ventaja

de la dicha en montonera y más aún
de la dicha a solas que únicamente
otro te refrenda, como Enzo hoy
diciéndome: «Es hermoso...»

Bellessi está jugando allí con la idea de *ventaja*, pero invirtiendo los términos económicos de la ganancia como provecho individualista, con lo ventajoso de una operación de mercado, para recuperar la ventaja dadora de la belleza. Es decir, manifiesta la idea de «sacar ventaja» al tener lo que se tiene, pero de un modo contrario al de «ganar riqueza», que corresponde a la gratuidad de la Gracia. Y en esto reside la idea de señalar la belleza, donándola. Primero indicarla, señalarla sin decirla todavía, en silencio: se la reconoce en su mera presencia. Esto significa también ganar la luz o bien de ganarle a la sombra –esto es, la sombra de la muerte–. Y a su vez, esta ventaja de la dicha se obtiene, «en montonera», es decir *en grupo* –por supuesto con una alusión doble, política y comunitaria a la vez –: se hace manifiesta en el grupo de los pares, en los que tienen el mismo interés de lucha y hasta los mismos enemigos políticos. Sólo el otro puede, de alguna manera, hacer vívida la dicha de la mirada poética, hacerla real y se la enuncia porque *otro* la reconoce. Si la poeta señala sin hablar, es el otro el que dirá «es hermoso», el vecino amigo, «el Enzo», el que está allí mismo presente. Sólo así, con «Enzo hoy diciéndome es hermoso», es posible que el alma luminosa del mundo aparezca como forma de la gracia en el poema: en una mirada comunitaria y en un decir común. Lo único que se puede tener es lo propio, que está próximo. Y lo que se tiene *se dona*, se da, se comparte con el prójimo. En esto consiste la gratuidad del don de la gracia poética.

En los poemas más recientes, aquí publicados, la poética de Diana Bellessi alcanza una ligereza que transmite el dinamismo de aquello que se mira y se dona como poema y, al mismo tiempo,

asume una especie de iluminación al consagrar la apariencia del mundo en *epifanía*. No es casual en esa ligereza la alusión a la brisa, los leves vientos, las florcitas «aireadas», la «ráfaga suave», el tejado que «se levanta de aire todavía», o bien la epifanía celeste, a través de lo que surge en la luz. Se trata de una de las manifestaciones de lo divino en la plenitud del día –ya que, como apuntó Mircea Eliade, el Dios supremo indoeuropeo, *Diéus*, denota a la vez la epifanía celeste y lo sagrado–. La epifanía de Dios en las cosas iluminadas como la luz de las pinturas de Piero della Francesca: «deja que la luz / rebote en esplendor sobre la hierba verde / o irisada en azul sfumatura gris / donde reina el David de un renacer temprano». Lo que se muestra se vuelve intensidad «ante la pura belleza de la vida / que se sabe real tan simplemente / por vivirla intensa cada día». Otra manifestación de esa epifanía es a través de la tormenta o la lluvia, con sus derivas bautismales o eucarísticas, con su propicia renovación del mundo, cuando se espera la luz que atravesará el ser con la sublime herida de la trascendencia: «bajo este claro / del cielo cuando llueve sin cesar / y el verde se vuelve humo / tras el gorjeo de cristal buscando / regazo en la marea / del sol que arriba desborda y concentra / sobre nosotros el filo de un tajo / o la herida de amor aquí abajo».

Aire, luz, movimiento y también «sortilegio» de la naturaleza, cuya magia no cesa. El poema mismo es una sola frase musical, que va descubriendo en su blanda sintaxis melodiosa y en el pulso de los versos –que recuperan el endecasílabo castellano y algo dubitativo de sus ritmos primeros, previos a las doraduras barrocas o se estructura en tercetos de versos asonantes– la presencia de las cosas y las personas en una mutua equivalencia: armonía donde los opuestos, el sí y el no, se disuelven en el concierto de la unitiva claridad. Es la «enseñanza silenciosa» de Lao Tsé a Wen Tzu: «todas las cosas misteriosamente / son lo mismo». Y en «La faena» reaparece el mito y el canto del mito, Aquiles que acaso llora a Patroclo y «se llora por saberse / él también un mortal». El poema se pregunta otra vez si su propia condición de nombrar el mito, el mundo sagrado, equivale a mutarse en la eternidad misma o si, en cambio, no es más que la magnificación del fin, la caída de la autoconciencia en la pérdida de sí mediante un acto supremo de

belleza: la «fiesta / de alianza con el supremo perdedor». Acaso el concierto divino del mundo es indiferente al sujeto individual y llega un día del sacrificio, cuando la mirada se vuelve ceguera y, como corderos, «que entran por el brete / al tremor del magnífico concierto // ya se hizo la faena, no vemos nada». Pero en ese punto, cuando la luz misma deja de verse al «cruzar las grandes aguas», toda dubitación se vuelve ritmo, poema, aire, movimiento y ese juego, dice el poema, *nunca acaba*. Ése es su don

Antonio Cisneros: «La ironía y el escepticismo van de la mano»

Jorge Boccanera

Un coloquio urbano volcado al gesto irónico, la mirada escéptica y un hablante precario, refractario a certezas y dogmas, moldearon la experiencia poética del peruano Antonio Cisneros, nacido en Lima en 1942 y hoy por hoy una de las voces más originales de Hispanoamérica que acaba de obtener el Premio Iberoamericano de Poesía «Pablo Neruda» correspondiente al año en curso. Poeta, periodista, catedrático, traductor y guionista de cine, Cisneros publicó entre otros libros: *Comentarios reales*, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, *Como higuera en un campo de golf*, *El libro de Dios y de los húngaros* y *Crónica del niño Jesús de Chilca*. La singularidad de su escritura se basa en un modo de integrar el mundo doméstico individual con el mundo histórico social por medio de un lenguaje irreverente y un montaje de discursos que van del epigrama latino al libro de viaje, de los salmos al anónimo tradicional quechua, de la historia a la jerga ciudadana. En este diálogo el poeta peruano reflexiona, entre otros temas, sobre las claves de su escritura, sus vecindades y sus herramientas expresivas.

– *En varias ocasiones reconociste la influencia de la poesía en lengua inglesa, ¿cómo llegó a vos este influjo?*

– En los 60 viví en Londres cuatro años y todo ese mundo anglosajón -no solamente a nivel de los libros sino de actitud- debe haber penetrado por varios lugares mi poesía. Me impactaron unos poemas de Robert Lowell que leí en una antología,

conocí la poesía *beat* norteamericana y me volví a interesar, con otro ojo, por la poesía de Pound y de Eliot.

– *¿Con qué elementos de esa poesía te identificas?*

– A grandes rasgos hay una gran frescura, un gusto por la imagen y no por la metáfora, una cotidianidad, un poderoso elemento narrativo, el humor y al mismo tiempo la densidad de lo sencillo. Esa poesía anglosajona –la *beat* y la que vendría después, la pop inglesa- refleja un gusto contemporáneo en el que se integran los elementos de la calle y de los libros. Coincide, además, con la necesidad de mi generación de apartarse del maniqueísmo entre lo social y lo puro.

– *En otras muchas entrevistas hablaste de Pound y Eliot y nada de Walt Whitman, ¿estaba entre esas lecturas?*

– Me gustó en mi primera juventud el *Canto a mí mismo*, aunque no forma parte de esa poesía en lengua inglesa que después me atrapó. Pero me acabas de provocar volver a leerlo, porque realmente si tenemos algo de él, si hay algo es importante de este mundo anglosajón, es que sirve para reemplazar el realismo ramplón de los españoles y la sofisticación exquisita de los franceses.

– *¿Es verdad que en un momento la generación* beat *te dejó de interesar?*

– El descubrimiento de esa poesía popular norteamericana tenía su encanto, pero rápidamente uno se da cuenta de que es gestual, no queda mucho leyéndola. La oí por ese tiempo, vi a Ginsberg, todo dentro de una campaña por las relaciones gays y la marihuana, y en ese paquete entraba la poesía. Pero luego sola, en un libro, impresa en negro sobre blanco, no queda mucho. Cuando la traduje se me desmoronó; poetas como Ginsberg pueden ser interesantes pero no se pueden traducir. ¿A cuál de las jergas lo traduces?, ¿la peruana, la argentina, la colombiana? Por lo pronto no tiene universalidad por ser tan local, tan jerga judía neoyorquina.

– ¿Vallejo, está en tu poesía? En un momento lo parafraseaste.

– Vallejo es el caso del poeta pura pulpa. En la obra de Neruda, con tantos flujos y reflujos, hay muchos elementos que tomar, reasimilar y transformar. El caso de Vallejo es curioso, siendo un gran poeta no tiene esos flujos y reflujos, compases y silencios,

sino que todo en él es flujo y compás, de modo que es casi imposible tomar algo medular de Vallejo sin estarlo imitando al mismo tiempo. A mí nunca me ha gustado mucho, sobre todo su capacidad de melodrama. Pero hay que reconocer su vigencia y su presencia permanente social y cultural entre los peruanos. Un mestizo, un cholo, un aldeano de Santiago de Chuco, en la sierra, de una provincia suroeste de La Libertad, ni siquiera de Trujillo, la capital, fue a Lima, fue a París, pasó su vida en Europa, produjo una obra literaria que, me guste o no, ese es otro cantar, tiene una vigencia que lo ubica entre los grandes del idioma del silo XX.

– *Desde tus libros iniciales ya se percibe una intención por rescribir, por reinterpretar la historia oficial...*

– Bueno, *David* es un poco la historia de David contada al revés; en realidad lo salmos no lo salvan de la lujuria. Dos años después publiqué *Comentario Reales*, título del Inca Garcilaso (dicho sea de paso, la gente no compraba mi libro, decía 'ya lo tengo'), con una idea ambiciosa: utilizar los períodos clásicos propios de los libros de historia del Perú, para contarla al revés. Ya no son los generales ni son las efemérides, es la gente que está atrás y abajo. En esa época fue importante para mí Bertolt Brecht, poemas suyos como «Preguntas de un obrero que lee», donde entre otras cosas dice: «¿En qué casas de la dorada Lima vivían los obreros que la construyeron?». Mi intención era buena aunque pretenciosa, la de abarcar toda la historia en 120 páginas. No importa, yo tenía 22 años y el libro es una mirada posible; más que la historia con h mayúscula, la intención era narrar mi propia historia cotidiana, la historia de todos nosotros.

– *Como quedó dicho, en tu poesía optaste, más que por la metáfora, por el simil y la imagen.*

– Creo que también pertenecen en gran parte a un espíritu de época; eso es muy de los 60. Vuelvo al realismo español y el hermetismo antipático de los franceses; tras el hastío que producen la metáfora empieza a desgastarse. Mejor es comparar una cosa concreta con otra cosa concreta. Digamos que alguna gracia me pertenece y otra parte de la gracia es el espíritu de época; son los 60 que va recuperando la poesía anglosajona fresca, narrativa, sin grandes dogmas, más democrática en el fondo con una imagen muy pop. Las canciones de Bob Dylan están hechas de imágenes.

– *Tras la publicación de* Como higuera en un campo de golf *dijiste que habías llegado al límite de tus recursos expresivos, ¿qué pasó después?*

– Cuando lo releo me compadezco de aquel muchacho que lo escribió. Es un libro con mucho sufrimiento, que llegaba al fin de cualquier fe: fe del amor, fe política, fe religiosa; ya no se trata siquiera de la lucidez escéptica de la que se habla, sino de descreimiento y de abandono. Después vino *El libro de Dios y de los húngaros*, un libro otra vez esperanzado, un momento en el que estoy reconciliado con la responsabilidad política, mi deseo de justicia. Yo soy muy antidogmático, anti organización, anti partido, pero creo en la justicia, en la democracia, en la compasión. Viene un tiempo de recuperación que se corresponde a mi nuevo matrimonio –llevo 36 años de casado– y a mi reconversión al cristianismo.

– *Lo religioso atraviesa tu obra desde* David, *en alusión al rey bíblico, hasta tu último libro* Un crucero a las islas galápagos, *con tonos de oraciones y ruegos a la virgen.*

– Soy una persona de formación religiosa. Tuve un hogar católico, un colegio católico y de niño era muy creyente, fui un gran monaguillo; siempre estaba al borde de poner a prueba a la virgen. En un poema del último libro hablo del boquerón de Pucusana, un accidente de la costa por donde entra el mar, y me acuerdo de niño dudando si tirarme o no al boquerón para ver si la virgen me salvaba. Siempre he tenido un punto de vista religioso, inclusive en *Comentarios reales* hay unos poemas blasfemos, pero de hecho para tener un espíritu blasfemo hay que tener un espíritu religioso. Después fui cayendo en el hedonismo, el escepticismo, pero no en el ateísmo porque el ateo es otra forma de militancia que no entiendo.

– *Tu obra destila escepticismo, sobre todo un par de textos donde decís que las aguas terminarán llevándose todo...*

– Todo, todo... Inclusive en términos religiosos aunque me he reconvertido, hay una distancia escéptica. El escepticismo en mi va de la mano de la desfachatez, claro que no uso la ironía como un recurso literario para que digan que soy gracioso, no, así es mi vida diaria y eso aparece en mi poesía. ¿Y por qué la ironía y el escepticismo van de a mano? Porque son formas de librarte de las

verdades, lo absoluto. La estupidez solemne. Son formas de proclamar tu libertad y tu derecho a ser parte del mundo sin ser parte del rebaño. No tengo vocación optimista, exultante, nunca pude escribir a favor, por eso estaría toda la vida expulsado no sólo de la república de Platón sino de la república de Stalin y de Hitler. No entiendo esos optimismos que parecen la chispa de la vida. Certezas, dogmas. Puros adefesios.

– *La ironía es otro elemento que caracteriza tu escritura.*

– La poesía es, entre otras muchas cosas, el testimonio de lo que está dentro de uno y lo que nos rodea. Y si en general tu actitud ante la vida es más o menos burlona, socarrona. Porque, como te decía, no creo en los principios inmutables, eso se va a reflejar en la poesía. No es una argucia literaria ni el decirse «voy a ser bien chistoso». Lo que eres, aparece.

– *El traspaso de voz en tu poesía y el yo socializado -especialmente en* Crónica del niño Jesús de Chilca, *donde hablan el cronista y los ancianos de la aldea- remiten a un montaje de voces...*

– En ese último libro sobre todo, fue un libro curioso, adopto otras voces y otros tonos. Aunque en el *Monólogo de la casta Susana* me vuelvo la casta, yo solo. Tiene que ver con la posibilidad (que es una fantasía), de diluirte un poco. En los novelistas es diferente; nadie va a pensar en una novela como *Pantaleón y las visitadoras* que Vargas Llosa es *Pantaleón o una visitadora*, pero si ves los *Poemas humanos* de Vallejo, no vas a decir: «ah, ese libro se trata de un señor que escribe sobre un señor que sufre»; el poeta es el sujeto y el objeto mismo del poema. Eso a veces es una camisa de fuerza, por lo que el poeta también puede tener la fantasía de diluirse en otros personajes, de tener otras voces.

– *Los animales tienen gran protagonismo en tus textos, incluso en tus ejercicios comparativos, ¿a qué se debe este bestiario?*

– Trabajo mucho con animales en gran parte porque no me gustan. Es una especie de zoofobia sublimada. Sé que caigo mal porque cada vez hay más y más gentes con mascotas en el mundo. Los animales para mí reflejan seguramente terrores subconscientes

¿Quiénes eran los esclavos?

Fernando Cordobés

Para intentar comprender la realidad de las llamadas Indias Occidentales, su especificad, su visión del mundo e incluso su literatura, resulta imprescindible echar la vista atrás y preguntarse quiénes eran aquellas personas robadas de su tierra natal y enviadas al infierno de la esclavitud en las plantaciones del Caribe. El premio Nobel de Literatura V.S. Naipaul afirma que en las Indias Occidentales no se creó nunca nada digno de mención y puede que tenga razón, pero sólo en lo concerniente a los europeos y a los mulatos. Cuando se mira en detalle a la cultura negra la cosa parece bien distinta.

El antropólogo brasileño Gilberto Freyre aseguraba que quienes sobrevivieron al terrible *Middle Passage*, al tránsito por el océano atlántico entre África y América, al llegar al Nuevo Mundo ya no eran africanos por más tiempo sino esclavos negros de las Indias Occidentales: una categoría completamente diferente de seres humanos desde el punto de vista histórico y social. Algo drástico les sucedía durante aquel terrible viaje que les cambiaba para siempre.

La relación de Europa con África no fue siempre tan desigual y punitiva como normalmente se supone. Ambos continentes se conocían y mantenían relaciones comerciales. Algunos reinos africanos, particularmente los del Congo, establecieron relaciones diplomáticas con Europa y muchos congoleños ostentaban cargos de responsabilidad en el siglo XV en la iglesia, en el ejército o en la administración tanto en su país de origen como en Portugal.

El renacimiento europeo floreció y lo mismo sucedió en algunos reinos del continente negro. Pero dos siglos más tarde la humanidad se embarcó en un progreso y en un desarrollo bruta-

les y una de sus consecuencias fue la de considerar a la población africana objeto de mercancía, de propiedad, y pasaron del estatus de 'persona' al de 'cosa'. De la noche a la mañana se transformaron en objeto de compra-venta igual que sucedía con el algodón, el tabaco o el azúcar. Fuera cual fuera su estilo de vida, sus creencias o su estado de desarrollo, todo cambiaba forzosa y dramáticamente durante el viaje en la bodegas de los barcos negreros a través del Atlántico. En la sociedad esclavista caribeña del Nuevo Mundo a dónde llegaban los supervivientes, se les golpeaba, se les domaba, y se les anulaba como personas hasta convertirlos en el producto específico requerido por los europeos para el trabajo en las plantaciones. La filosofía vital africana, basada en la trascendencia de las relaciones interpersonales, se alteró brutalmente y todo ello dio origen a una nueva categoría humana.

La gente llevada a la fuerza al Caribe provenía de distintas naciones y reinos con una gran variedad de instituciones sociales, económicas, políticas y culturales. Muchos de ellos eran entidades altamente organizadas donde existía ley y orden y donde la gente estaba sometida a sus reyes o a sus líderes espirituales. Había disciplina en sus vidas, un elemento cultural presente en muchas culturas africanas tradicionales. La disciplina regía en las familias y fuera de ellas y era una exigencia para los niños desde su más tierna infancia como refleja Camara Laye en su novela *L'enfant noir* o René Maran en *Bataoula*.

Aunque en las sociedades africanas existían muchos sistemas diferentes de creencias y religiones, había un elemento común a todas ellas: la creencia en la magia. Había panteones de deidades y cada uno de ellos, con su dios correspondiente, tenía una función específica. Todos juntos se erigían para controlar el destino del mundo. Otro aspecto de la cultura africana aún hoy reconocible en ciertas zonas del Caribe, es el culto ancestral a los espíritus de los muertos. Se cree que viven en otro mundo y suelen ser muy proclives a manifestar lo bueno y lo malo entre sus descendientes. El modelo ceremonial se repetía a lo largo de varias naciones: la adoración a los dioses a través de la danza, el fenómeno de la posesión de los devotos por las distintas deidades, la importancia de las canciones en la adoración, el carácter específico de la música, el uso de tambores y otros instrumentos de percusión en los

ritos religiosos. En lo referente a la estructura política el rey estaba en la cúspide de la vida africana, y junto a él coexistía una administración eficaz. La actitud de los africanos ante la vida era una mezcla de cooperación y competencia y muchas de sus sociedades tenían una base pecuniaria en la que las mujeres dominaban la economía.

Todos estos modelos constituyen la base cultural de la que la mayoría de las islas de las Indias Occidentales han extraído elementos que sobreviven hasta hoy. Por tanto, cuando la cultura de las Indias Occidentales emergió, su base fue eminentemente africana. Pero los europeos también jugaron su papel en el desarrollo de estas sociedades, y fue un papel de vital importancia. Cuando gente de costumbres distintas, creencias diversas y tradiciones culturales diferentes entran en contacto, todos dan y todos reciben. Qué aspectos se toman de esas nuevas culturas por parte de determinada gente y cuáles se dan, varía de acuerdo con la situación histórica concreta en la que el contacto se produce. En el Caribe, cuando los europeos y los africanos se encontraron, sucedió en un ambiente de caos y violencia: el caos de la esclavitud y la violencia imprescindible para mantener la sociedad esclavista durante sus cuatrocientos años de existencia. Fue un experimento sin precedentes y de él resultó un individuo nuevo y único creado expresamente con el propósito de trabajar como esclavo en las plantaciones.

Para lograrlo, el africano, un ser completo por sí mismo, en primer lugar tenía que ser deshumanizado. Nada mejor que el testimonio directo de una de aquellas personas implicadas en el tráfico de seres humanos, el portugués Eannes de Azurara para comprender el proceso:

«En el octavo día del mes de agosto de 1444, muy temprano por la mañana a causa del calor los marineros, cumpliendo órdenes, comenzaron a bajar las gabarras para desembarcar a los cautivos. Se les reunió en un campo cercano y era un espectáculo maravilloso ver entre ellos gente de una blancura inmaculada, limpios y bien formados; otros menos blancos, rayando el gris; otros negros como topos y todos con distintas formas y complexiones. ¿Qué clase de corazón sería tan duro como para no conmoverse por la lástima que producía la visión de aquella multitud? Algu-

nos hacían reverencias con la cabeza en triste resignación, otros gemían dolorosamente e imploraban con los ojos al cielo, como pidiendo ayuda al Padre de toda la humanidad. Había otros que cubrían su cara con las manos y se tiraban al suelo y otros que daban salida a su dolor con cánticos a la manera en que lo hacían en su país de origen. Y aunque no podíamos entender lo qué decían sí podíamos comprender la magnitud de su angustia. Y para agravar aún más su aflicción los hombres los colocaron en cinco lotes distintos: los padres separados de sus hijos, la mujer de su marido, el hermano de sus hermanos. No se respetó ningún lazo de sangre, ninguna camaradería. A cada uno se le colocó al azar en lugar distinto.»

Eannes continúa su relato con el detalle de cómo reaccionaban los africanos una vez hundidos y divididos:

> «(...) abrazados los unos a los otros de tal manera, era necesaria una gran fuerza para separarlos. La separación no se podía llevar a cabo sin enfrentarse a una gran resistencia, pues en cuanto los padres se veían en grupos distintos a los de sus hijos corrían a reunirse de nuevo, las madres agarraban a sus vástagos y trataban de huir con ellos sin preocuparse de los golpes y latigazos que recibían con tal de no separarse de sus pequeños.»

El comercio de esclavos comenzó y con él, el rápido proceso de deshumanización de los negros y con ello la ruptura de las estructuras familiares tal como los africanos habían conocido hasta entonces. Durante los siguientes trescientos años hubieron de soportar humillaciones como las descritas y cosas aún peores: una hija vendida a una plantación en Cuba, un hijo en Barbados, la madre enviada a Brasil y el padre a Santo Domingo. Naciones enteras dispersadas en la multitud de islas que componen el Caribe y el resto de América. Muy pronto todos los países europeos estuvieron implicados en el tráfico de esclavos, pero en el siglo XVIII Inglaterra aventajaba a todos los demás en el comercio marítimo y, como no también en el de esclavos. Se convirtió en el principal proveedor de todo el hemisferio occidental.

Uno de los primeros ingleses en aventurarse en el tráfico de seres humanos fue Sir John Hawkins. En las crónicas de Hakluyt

se detalla la llegada de Hawkins a Sierra Leona en octubre de 1.562 después de haber dejado Inglaterra: «...a un lugar al que la gente del país llama Tagarin, donde nos quedamos durante algún tiempo antes de tomar posesión, en parte gracias a la espada, en parte por otros medios, de al menos unos trescientos negros además de otras mercancías propias del lugar. Con esa carga zarpamos a mar abierto rumbo al puerto de Isabella en la isla de la Española».

Algunas ilustraciones y dibujos de la época muestran como se encerraba a los esclavos en las bodegas de los barcos negreros bajo las cubiertas, en espacios tan reducidos que no permitían a nadie estar en pie. Así se les transportaba a través del Atlántico. Muchos de ellos morían como consecuencia de los malos tratos físicos, de pena, de pura rabia o total desesperación. Seguramente muchos preguntaban a sus dioses qué delitos habían cometido para merecer semejantes crueldades. Durante la travesía era costumbre subirles a cubierta para hacer algo de ejercicio y, en tales ocasiones, algunos aprovechaban para saltar por la borda y escapar de aquel terrible sufrimiento con el único resultado de ser devorados por los tiburones que seguían a los barcos negreros.

La travesía podía durar de seis semanas a dos meses dependiendo del tiempo. Haklyut en su crónica relata como en su viaje a las Indias Occidentales, Sir John Hawkins se encontró con algunas dificultades y: «por espacio de dieciocho días, sufrimos una encalmada y, de tanto en cuanto vientos contrarios e incluso algunas tempestades, lo que nos puso muy enfermos y nos hizo temer que no tendríamos agua suficiente para alcanzar nuestro destino sin sufrir una gran pérdida de negros y de nosotros mismos. Pero el Señor Todopoderoso nos envió el dieciséis de febrero, una brisa favorable que ya no nos dejó hasta arribar a una isla de caníbales llamada Dominica. «

Cuando el tiempo era adverso, durante una galerna o un huracán, se cerraban las escotillas para proteger la carga humana y se negaba a los negros la única posibilidad de respirar aire fresco durante el ejercicio diario en cubierta. El mal tiempo podía durar uno o varios días y hasta que no amainaba el temporal se les mantenía encerrados en las bodegas soportando un calor agobiante, comiendo, bebiendo, orinando, defecando, mareándose, vomitan-

do, muriendo, peleándose, dando luz a nuevas vidas; todo ello confinados y encadenados en aquel único espacio en el que tenían que vivir y dormir soportando la mugre, el estiércol humano y la fetidez hasta que la tormenta cesaba. Un doctor embarcado en uno de aquellos nefandos barcos bajó a la bodega y dejó escrito su testimonio: «El tiempo caluroso y tempestuoso obligó a cerrar las portillas y a cubrir las rejillas de ventilación, lo que provocó que los negros padecieran fiebres y disentería. Al encontrarse en esa situación, se requería mi presencia entre ellos y por tal motivo bajaba a menudo para atenderles, si bien el calor insoportable que hacía en su confinamiento no me permitía quedarme allí más que un breve tiempo. Pero el calor excesivo no era el único padecimiento que hacía su situación intolerable. La cubierta, es decir el suelo de la bodega, estaba tan cubierta de sangre y deyecciones que más bien parecía un matadero. No está en la mano del ser humano el imaginarse una situación más espantosa y repugnante que aquella. Un gran número de esclavos perdía el conocimiento y se les subía a cubierta donde muchos morían y otros se recuperaban no sin gran dificultad. Incluso para mi, todo aquello resultaba fatal.»

Probablemente ningún hombre blanco habría sobrevivido a aquellas terribles condiciones y, sin embargo, millones de africanos lo hicieron. Varios siglos más tarde, Aimé Césaire al mirar atrás, hacia la desdichada historia de su pueblo en el tránsito del Atlántico decía:

«Oigo elevarse desde las bodegas inferiores las maldiciones de los encadenados, los estertores de los moribundos, el agua salpicando al arrojar un cuerpo al océano... el aullido de una mujer que trabaja... el arañar de las uñas en las gargantas, la ofensa del látigo, el reptar de los gusanos sobre los cuerpos exhaustos...»

Fuera cual fuera la vida de los africanos antes de ser apresados y deportados desde sus comunidades de origen, se les arrojó directamente y sin transición alguna a una sociedad industrial moderna. Richard Ligon, un inglés establecido en Barbados dejó constancia del recibimiento que se les dispensaba nada más des-

embarcar en aquel nuevo mundo: «Al llegar se les sacaba del barco y se les presentaba antes los hacendados completamente desnudos para evitar así ocultar cualquier tipo de enfermedad apreciable. Se les elegía como se elige a los caballos en el mercado de ganado: primero los más fuertes, los más jóvenes o los más hermosos. Eran los que alcanzaban mayores precios. Se llegaba a pagar hasta treinta libras esterlinas por el mejor hombre y veinticinco, veintiséis o veintisiete por una buena mujer. Los niños se vendían a precios más asequibles (...) Tras un detallado examen de su estado, el propietario que los adquiría les marcaba a fuego en ambos lados del pecho. Un intérprete les explicaba sus obligaciones y un sacerdote les instruía en los principios fundamentales del Cristianismo (...) Se les separaba irremediablemente de manera que nunca pudieran estar juntos dos esclavos de la misma lengua ni del mismo origen para así no poder siquiera entenderse entre ellos »

Todo ello obedecía a un plan ingenioso y perverso y no era el único método que los amos blancos concibieron para someterles. Como en otros tristes episodios de la historia de la humanidad, resulta casi imposible hacerse una idea aproximada de los padecimientos de esos millones de personas. Por ello, no sólo es importante ofrecer un retrato de la literatura del Caribe a lo largo de los siglos, sino también tener una comprensión más extensa de sus habitantes, de sus vidas y de sus aspiraciones según se reflejan en sus escritos


Creación

5 Poemas

Hugo Mujica

ENTREGA

Sin ecos,
en una tierra sin nombre,
un arroyo
murmura su paso,
transparenta su huella.

Ajena a sí nace la entrega,
adentrándose en la noche
se borra la propia sombra.

NIEVE AL VIENTO

Copos de nieve al viento,
caen desde su ahora,
caen sobre su aquí.

Cuando no hay ayer, cuando
hoy es olvido,
no hay con qué imaginar mañanas:
hay sólo lo que siempre hay,
hay este estar naciendo.

ESTRELLA FUGAZ

A cada bosque
sus hojas al viento,

a cada vida su
espera:
su sábana blanca ondeando
en la noche
bajo una estrella que cae.

AMANECE Y CALLO

Amanece y
callo;

callo todo miedo, callo cualquier
presagio,

busco un alba virgen de mí,
busco el nacer de la luz,
no su alumbrarme.

NACE EL DÍA

Nace el día,
la claridad en la que todo
se muestra,
lo que hacia ella brota
y lo que su misma luz marchita.

Todo nacer pide desnudez,
como la pide el amor,
como la regala la muerte.

Poemas

Diana Bellessi

LA ENSEÑANZA SILENCIOSA

Dicen que dijo Lao Tse a Wen Tzu:
todas las cosas misteriosamente
son lo mismo, así que mira con fijeza
hacia delante como un ternero
recién nacido lo hace para ver
lo que parece ausente siempre ahí;

en la gentil mirada del maestro
yo imagino su amor ante las cosas
sobre todo lo terso y lo pequeño
alzándose en sus formas del vaivén
donde se gana eso que se pierde
como lo hace la brisa entre los juncos

o en el agua dejándola los juncos
pasar en un susurro ágil de amantes
que se saben opuestos sólo un rato
para afinar la voz en el concierto
y bienaventuradamente luego
tenderse juntos sin abandonar

nunca la fuente, ciertos en la voz
sincera donde lo alto y lo bajo
no se destronan ni definen entre
sí al cincelar su mutuo exceso; así
aireadas las florcitas que el granizo
agitó ayer sobre las ramas se abren

hoy en el aura nívea del manzano
donde suena gentil esa llamada

de la dulce torcaz como si fuera
la propia voz de Lao Tse a Wen Tsu
diciendo misteriosamente todas
las cosas son lo mismo, mi ternero

EL JUEGO NUNCA ACABA

Sí es sí en la luz del no que se alza
enfrente donde luego será no
en la sombra del sí que ya lo enlaza

como el dulce regazo de una madre
o la cuna del mañana reflejando
la tumba del ayer mecida al aire

así lo dijo Chuang y antes el maestro
Lao o todas las cosas lo dijeron
gozosas con su aplauso en el silencio

ante la pura belleza de la vida
que se sabe real tan simplemente
por vivirla intensa cada día

salvo nosotros vaya a saberse
porqué cortamos el continuo flujo
en la búsqueda de algo que parece

la llave de una trampa y es en cambio
la trampa misma armada por la mente
que pierde su atención contemplándose

y halla un ratón eterno condenado
a muerte por la ley que nadie entiende
si fuera sí a solas sin regazo

del no en la dulce luz alzada enfrente
abrazándonos como una madre al fin
del juego que nos hizo feliz y hunde

en el río del sueño aquella gracia
ya completa fluyendo hacia la próxima
como lo hace en las olas la mojarra

pequeña cuando hiende sus aletas
hacia el mar o lo hacen las ballenas
así lo diminuto y lo grande

en la semilla de arroz pero nosotros
olvidamos aquello escrito claro
y diciéndonos en su sello de oro

que debemos entregar el sí al no
con un aplauso aunque yo no sé hacerlo
ni sé cómo se entregan al océano

las madres con sus hijos tan huérfanos
por detrás a pesar de haber oído
la sentencia en su boca ya sin miedo

«¿de qué temer si tuve buena y larga
vida?» te dijiste, pero quién lo hará
por mí, madre, al cruzar las grandes aguas

•

LO SINCERO

Si día a día enfrento a uno
de los ochenta y cuatro mil
engaños vueltos luz y torpe
oscuridad de nuevo mientras
se abre o cierra el corazón
en ochenta y cuatro mil
gozos rebosantes o en tosco
y repetido dolor continuo,
o mejor, eso, que parpadea
y hace de la luz lo oscuro
y de lo oscuro luz en caminos

insondables de amor rodeándome,
uno en otro y otro en uno y es
suave, no es crudo ni es frío
ni distante el vivo ejercicio
de gratitud que no se sabe
por qué cada cosa viviente
ofrenda, si venimos solos
a este mundo y solos nos vamos
adonde brilla el tiempo a costa
nuestra, o es el sendero acaso
que nos deja ser reclamando
con su ley que dejemos ya
de ser el bello tornasol
constante sin sentido salvo
el de ensayar las formas una
y otra vez condenadas a
la noria de la sed de nuestra
vida, si sólo deshacerla
para no rehacerla nunca
fuera la noble senda de oro,
ruego piedad a mi ceguera
que día a día acaricia todo
sólo como belleza, menos
el tormento oscuro del propio
corazón ante los ochenta
y cuatro mil prodigios que son
engaños del gran teatro o flujo
eterno del río del dolor
y del ansia a quien me apego

LA RED

La descarnada luz se aplaca
por el manto de nubes dulcemente
tendido en la tórrida mañana
y las hojas del sauce que tac tac
caen sobre el tejado y la veranda

parecen anticipar la lluvia
con su sonido seco y la brisa
deteniéndose luego en un silencio
que sólo los audaces pajaritos
quiebran o la urgencia del deseo
en la divina impermanencia
hacia lo líquido empujando todo
ya, pero un momento antes se tiene
esa ilusión del mundo detenido
o fuera del tiempo conservando
no obstante la belleza de sus formas,
bellas por mutables en el continuo
flujo hasta que una ráfaga suave
viene de nuevo y así despliegan
su tornasol las hojas del álamo
y sale el sol y caen sobre el tejado
las otras con su sonido seco
y en el dulce movimiento lleno
de compasión que nos acuna
me dejo ir, como si él también
dando nacer y muerte que no cesa
mi refugio fuera, querido Amida,
lo que soy yendo a lo que no sé
ni entiendo y donde debo poner
mi fe como hacen mis compañeros,
que saltan reptan vuelan o bailan
entre sus hojas con agradecida
obediencia mientras yo, busco
refugio en vos, amigo mío,
pero la sed que no se sacia
en un susurro me hace verlo afuera
donde la vida nos da y nos saca
a eso que no hallo en mí, salvo a veces
cuando un pequeño poema llega y
parece en su forma perecedera
brillar, brillar algo que me recuerda
la gracia de un niño o de un pez
nadando en la corriente solo y frágil

mientras depende de todo y quizás
así, no tan solo, en el regazo
del silencio eterno...

SILVA EN LA LLUVIA

Cuando llueve día a día
las aguas del río suben
las del cielo descienden
el verde se vuelve humo
y los pájaros tienen
en el diminuendo de la lluvia
una voz de cristales que se quiebran
de embriaguez en la claridad del día
y se diría que el celeste acecha
para romper el cielo
con su promesa, somos como huérfanos
atentos a un rayo
de sol y así correctos
y miserables, lejos del regazo
a veces acunándonos o a veces
retorciéndonos hábil el pescuezo
como recuerdo hacían las mujeres
de mi familia con el pollo tierno
criado dulcemente hasta ese día
de pasarlo a cuchillo
mientras rompía otro huevo y frágil
la belleza de una cría empezaba
de nuevo como nosotros con miedo
bajo este claror
del cielo cuando llueve sin cesar
y el verde se vuelve humo
tras el gorjeo de cristal buscando
regazo en la marea
del sol que arriba desborda y concentra
sobre nosotros el filo de un tajo
o la herida de amor aquí abajo

EUCARISTÍA

Ha llovido tanto y tanto con esa fuerza del verano
y ahora sopla fresca la brisa del oeste y de mientras
las monteras picotean en terceto sobre el pasto y
parece lanzado el plumerito con sus flores al rojo
donde liba un colibrí en el íntimo paisaje de esta
casa sostenida por un instante en el edén que es sólo
tiempo presente o alegría que convierte a una mojarrita
en el pez más grande de Chuang Tsé y a ella en pájaro después
aunque no sé si seguir la historia porque prefiero siempre
quedarme aquí con lo más pequeño igual a mí en la alegría
inmensa donde perfuman las cañas y cocino pronto
un pastel y tengo ganas de llamar al mundo y decirle
lo feliz que estaba hace apenas un momento en el iris
dejado por la tormenta gris de nuevo como el plumaje
montaraz del cielo y no sé porqué se pierde aquello
que habíamos hallado ni tampoco cómo lo encontramos
oculto en la fuerza del verano o tal vez a la vista
con simpleza para el ciego corazón y su insistencia
de volverse infeliz a toda costa, sí, comamos

ARTE NI PARTE

Demora el cuerpo su sintonía y más aún
demora la mirada en él, mirada que siente
lo que ve mas perdida en exceso de belleza
y dormida todavía en la bonanza,
nada ve,

visito al Tata en las mañanas y me quedo
mirando como trabajan, el Mario y él,
en la magia de las cumbreras y las tijeras
el invisible tejado se levanta
de aire todavía
bajo las ondas de los sauces y la charla
va de clavo en clavo y giros de la olorosa

madera mientras el Tata enseña, así, o asá,
y los sutiles movimientos del Mario,
lánguidos me hipnotizan como si una calma chicha
aquietara el cuerpo y también la mente
y no hubiera más
porqué que el del presente,
clavarla bien y cepillar la madera hasta que quede la seda
de su tacto, la seda del silencio rozada
por la brisa o el quiquiriquí filoso de un gallo,

replegada en este mundo que conozco tanto
o conocí de niña y se renueva siempre
la afinidad con lo amado, empiezo a oír,
a ver, y así las frases vuelven como corderos
al atardecer, de forma tal que ya no temo
si anacrónicos son mis poemas, si me debo
al presente o si ya fui, ni siquiera temo
a esa palabra mala de la que ahora habría
que huir como de un perro sarnoso:
lírica,

su fragilidad sí, su intemperie entregada
a cielo abierto, íntima, sin reparo ni cumbrera

PIERO DELLA FRANCESCA PINTA A ORILLAS DEL SAN ANTONIO

Miro al Juan cortar el pasto y parece
un héroe de animé tan esbelto y delgado
mueve sus piernas hacia el frente como en un baile
de la cintura para abajo y la máquina
en zigzag haciendo medio círculo de izquierda
a derecha acompaña sus brazos rígidos
en medialuna mientras el resto del cuerpo
erguido y relajado al mismo tiempo
como sin enterarse corona la cabeza
grácil perdida en el monótono sonido

del motor que lo hechiza o lo lleva a otro mundo
más gentil donde salta el pejerrey o tal vez
una sirena o vaya a saberse qué sueños
rasantes tiene el Juan martín pescador sobre
el río del tiempo igual a mí cuando lo miro
braceando el estertor jadeante de la máquina
que corta el pasto con precisa magnitud
de los hechos día a día y deja que la luz
rebote en esplendor sobre la hierba verde
o irisada en azul sfumatura gris
donde el reina el David de un renacer temprano

DULCITA COMO LA MIELITA, NICARAGUA, NICARAGÜITA...

Fue en la mañana de la plaza de Granada
que lo oí, y a una seño chiquitita llena
de gracia con su criolla falda sentada
como reina de nada a quien pregunté ¿y ése
el que así canta quién es?, le brillaron presto
los ojitos en la cara y su entusiasmo
era una ráfaga temblando hacia los altos
árboles de la plaza, «al amanecer rasga
la noche con su canto y llega la luz»,
dijo, «como si fuera el espíritu santo»
y así la llama de su voz hacía trinar
al clarinero negro más y más arriba
de la rama, entonces comulgué en Granada
mientras ambos pajaritos de Dios cantaban
como hace la poesía del poeta liberada

MALABAR

Sobre la blanca helada en los fondos
que ahora roza el sol de la mañana
baila la luz de fuego en el espejo

de hielo y se desliza en él un silbo
de patinador fantasma que hace
círculos o volutas en el aire
y se pierde en el monte del vecino
juntando leña imagino o resaca
de los cipreses y los pinos y es
la melodía que tirita pura
magia donde se montan los cucúes
de las palomas y un tanto después
todo el concierto que más bien parece
un silencio con plumas o un gorjeo
de terciopelo sobre la helada
haciéndonos despertar y decir
bajito al corazón del invierno
llegaste ya y sabremos si tenés
el malabar de gracia de las cosas
más pequeñas que sueñan como el silbo
fantasma el dulce y lejano calor
de un verano incierto

FUENTE DE LA DONCELLA

Cómo escapar al sortilegio de esta rosa
abierta en marzo y ya perfecta el tres de abril
que engarza en su corona el rocío sutil
de la noche de otoño y huele dulcemente
como una niña esquiva tras la celosía
última del verano que así ofreciéndola
parece haber guardado su primicia y no
su despedida en el fulgor donde se cierra
ahora con el oro de otra edad mientras ella
es un milagro en rosa en pétalos de nácar
abriéndose a destiempo y asomada sola
en la ventana para hacernos imposible
no rendirnos a su frágil sortilegio

LA FAENA

Viéndome, en lento caminar y en vértigo
no obstante por el áureo corredor
hacia la orilla donde al fin se para

el tiempo y llega aquél, aquel sin límites
que da la espalda al porvenir y gira
sonriendo a la miríada naciente

como hace el corazón ante el invierno
y por un segundo y frente a frente
contempla lo desnudo entre las ramas

en muda admiración para después
asegurarse en la canción extraña
de un ave loca que susurra algo

sobre un temblor de hojas o un latido
en el vacío seno del invierno
veo cerrar al enemigo tiempo

las puertas a los héroes finalmente
mortales y disueltos en el fuego
de efímeras victorias, llora Aquiles

a Patroclo y se llora por saberse
él también un mortal, no torcerá
la espalda de aquél que nos espera

junto al río más sombrío y viéndonos
por un momento ve a nuestros hijos
y los hijos de sus hijos cuando el otro

no el campeón ni el dios sino el rapsoda
hambriento y satisfecho en sus harapos
nos da la bienvenida en el estrecho

corredor donde baila esa última
luz extraordinaria y no sabemos
decir si acorralada o liberada

pareciera invitarnos a una fiesta
de alianza con el bello perdedor
¿que es el tiempo menor o es Aquiles

emergiendo en la dulce sangre propia
que llora lo perdido y lo tenido
para siempre aunque sólo en esa forma?

y busca un centro o la guiñada esquiva
del menor harapiento que le diga
te ha tocado lo mejor haciendo

a su medida como a la medida
de un infinito dios el resplandor
del presente que brilla sólo de ese

modo por caminar sobre la cuerda
de la muerte y el geniecillo todo
en oro inmerso de la luz de otros

gastada en la alegría de ser por un
momento viéndose en el vórtice o
no viendo ya, se une a los balidos

de corderos que entran por el brete
al tremor del magnífico concierto

ya se hizo la faena, no vemos nada

La perla de Siguanea (Capítulo de una novela en marcha)

Aitana Alberti

El bayú de Juana la Loca es la perla de Siguanea. El barrio desparrama sus casitas a orillas del pueblo –bungalows de madera sobre pilotes fabricados por los gringos y torpe mampostería encalada–, perdiéndose entre la vegetación rumbo al mirador, con una vista imponente sobre la mar océana; el terso, luminoso, turquesado mar, inmutable desde el inicio de los tiempos y después, cuando el Gran Almirante tomó posesión de estos lomeríos, sin saber qué continente había besado con sus labios agrietados por cien tormentas, y ni siquiera si era ínsula o tierra firme la poseída, realmente, en nombre de la Reina Nuestra Señora, única merecedora, según él, de gobernar un mundo nuevo, diciéndoselo bajito a su corazón enamorado al clavar la cruz en las arenas negras de la ensenada, abierta al pie de unos montes extrañamente familiares, semejantes a los de la lejanísima costa genovesa. Sólo sabía a ciencia cierta que tanta hermosura no cabía en sus ojos de pobre mortal, cegados por el solazo del otoño, idéntica candela el año entero como no tardaría en descubrir, a la par de otros territorios igualmente esplendorosos, grávidos, ¡ay!, todos ellos con la simiente envenenada de la desilusión, porque las alegrías de los hombres pasan pronto e incluso el destino del héroe es, con monótona frecuencia, morir encadenado, vilipendiado o traicionado.

Pero en la riente mañana de octubre de mi cuento el Gran Almirante ordenó al grumete Rodrigo de Triana rasurarle las bar-

---

Nota de la autora, seguramente innecesaria: bayú, en buen cubano, significa, como diría mi abuela doña Oliva, casa de lenocinio.

bas, que había prometido no cercenar hasta escuchar el grito de ¡Tierra!, vistió las calzas verdes acuchilladas de gualda, esponjó la golilla de los cemoniales mayores, hizo desempolvar el arca de los abalorios y finalmente arriar los botes, tras santiguarse repetidas veces ante la imagen del Salvador.

Habiendo dejado el emocionado beso de la posesión algunos granos de arena prieta en la boca del Descubridor, una doncella, una traviesa adolescente, apartándose de un grupito de nativos surgido quién sabe de donde, se le acercó, y con un gesto juguetón de la mano sacudió de los labios extranjeros las partículas autóctonas.

Advirtióle al punto lo impropio de tal acto el clamor de la concurrencia, e muy cuitadamente la infeliz pidióle perdón por su atrevimiento cayendo arrodillada a sus plantas mesándose los cabellos, que llevaba larguísimos hasta los pies, adornados de flores muy parescidas a la trompetilla de Galilea. Las carnes eran enjutas pero graciosas, sin cobertura alguna, con sus partes pudendas a la vista como Dios la traxo al mundo, e sin conoscer aún si aquellas gentes con apariencia de cristianos tenían alma o no, era muy agradable contemplarla, e los presentes, empezando por el Almirante, apresuráronse, con sumos aspavientos, a alzarla del suelo.

Juana la Loca abandona la hamaca donde duerme desnuda cada tarde la siesta de los justos, de los predilectos de los dioses; devota de San Lázaro, alimenta a veinte perros alojados en la antigua cochera, perros a los cuales ha enseñado la regla del silencio para no molestar a los clientes de su Casa, de su Templo, de su Reino. Ejerce dentro de esas fronteras una autoridad incontestada, paralela a la impuesta a la canina, sobre otras tantas beldades agrestes elegidas con el instinto del lebrel de raza. Ella misma mulata fina, nariz vibrátil de etíope, pelo casi bueno cayéndole en blandos rizos sobre la espalda hasta más abajo de las nalgas, no esteatopigias sino redondas, más bien breves, tipo mitteleuropeo, según proclama el Poeta; ojos húmedos de corza o ciervo vulnerado, piernas interminables de corredora de fondo o Diana cazadora, senos... Falto de metáforas, símiles y personificaciones, el Poeta saca del bolsillo una desmadejada traducción del *Cantar de los cantares* impresa en los talleres del Adelantado de Segovia, en

1922. Los escasos parroquianos del bayú a esa hora temprana lo mandan con la música a otra parte; sólo desean estar tranquilos, hundirse pronto en la noche oscura del alma, tener un anticipo de la inevitable travesía en la barca de Caronte al estilo guajiro, arropados por tupidísimos celajes fruto de un ron de cuarta, escuchando, sin cera en los oídos, a las sirenas homéricas cantar décimas, seguidillas, guarachas, danzones, guaguancós, sones, polkas, mazurcas, tangos, vallenatos y demás yerbas foráneas y nacionales, machacadas por los cilindros del órgano oriental, y no las pendejadas de Fray Luis. El Poeta es persistente. Presa de un fervor parangonable al del Almirante al enarbolar el estandarte de Castilla (y Aragón) hace cinco siglos cien metros más abajo, blande el desbaratado ejemplar con los sagrados versos amorosos del rey africano, tal vez etíope; acorrala a Juana la Loca, hermosa entre las hermosas, Sulamita siempre ataviada de blanco, siempre descalza, siempre altiva, señora de unos predios que no puede dejar de visitar cada noche de su aporreada vida de poeta paupérrimo, incomprendido y provinciano; se arrodilla ante ella, abraza el par de columnas interminables, erótico sostén de tantos sueños, y llora, llora la divina letanía de Salomón sin darse cuenta de que la Sulamita no lo ve ni lo oye ni se conmisera de su triste suerte, porque acaba de entrar en la Casa, en el Reino, Isidrón Benamejí, impulsado por una limpia ráfaga de viento olorosa a salitre, como si aún no hubiera descabalgado del Moro, el caballo mejor plantado de Sabanas.

Isidrón viene bastante ajumado, la alegría saliéndosele por los ojos. Al hablar hace muchos aspavientos con las manos, no en vano es gaditano de ley: buen cantaor, pasable guitarrista, excelente marino, fiestero incomparable, hermoso de cuerpo, rostro arcangélico, incluso algo leído para sorpresa del Poeta, quien jamás hubiera sospechado que el Gallego fuese pasablemente culto, hasta que en una juerga mayúscula lo retara a declamar poesías. De Manrique a Espronceda y Bécquer, pasando por Villespesa, Nervo y Darío, el marinero lo había dejado estupefacto.

– ¡Amigos, gané cien pesos a la bolita; esto hay que festejarlo! –grita, manoteando a quienes se acercan a felicitarlo. –Oye, Juana, ¿estáis en Viernes Santo, o qué? ¡A ver, sacad las galle-

tas, demonio! –Y pega un puñetazo en la pulida majagua de la barra, volando por el aire el contenido de las copas.

A una seña del ama, Capulí se dirige contoneándose a la alacena de los víveres. Ceremonioso, saca del bolsillo un fornido llavero. Él es el sobrecargo mayor del Templo, nombrado oficialmente hace años por la mismísima señora madre de Juana la Loca (que en paz descanse), su fundadora. A cámara lenta, consciente de su importancia, escoge entre jamones, chorizos y latería variada un paquete de robustas galletas «de velorio», duras como para partirle los colmillos al mismísimo Lucifer.

El público, enardecido, busca un adversario digno del Gallego y todos coinciden en la persona de Estenógenes Valenzuela, alias Cotunto, distinguible de su gemelo Temístocles por poseer un diente en el cielo de la boca. Odontólogos improvisados verifican que en efecto es Estenógenes quien está sobando al descaro a Lolaflores, la negra a punto ya de caramelo, y sustrayéndolo al masacoteo lo empujan a la arena, o sea a la valla, gallos finos el falso griego y el gaditano auténtico, peso pesado el primero, ligero el segundo, pero ambos imbatibles a la hora utilizar el portentoso instrumento que la naturaleza tuvo a bien ponerles entre las piernas.

– ¡Apártense, caballero, que va a arder Troya!

Un silencio casi litúrgico se abate sobre la concurrencia, no muy duradero, pues no bien los contrincantes se acercan a la mesa arrastrada por Capulí hasta el centro del salón, Concho Serrano lanza el grito de guerra:

– ¡Doy cuatro por dos!

Al que todos replican desordenadamente con apuestas cada vez mayores, armándose un guirigay tremebundo, imposible de contener.

– Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, ¡qué mandarrias! –A Capulí se le salen los embelesados ojos de las órbitas.

- Deja eso, calentona, y dale a la manigueta. Estos señores necesitan música –susurra Juana la Loca con firmeza al oído del Sobrecargo.

El órgano oriental desgrana las notas acatarradas de *La cocaleca,* a un ritmo endiablado.

- Para, para, compadre, que no me dejas concentrarme y se me va a achicar la macana –exclama Cotunto, mientras trata de zafarse el cinto.

El Gallego, entre tanto, abre de un manotazo la portañuela. Se acerca a la mesa enfrentando a Cotunto, quien del lado opuesto hace idéntico movimiento, con el tronco bien agarrado. Lolaflores coloca una galleta en el borde, ante cada contrincante.

- ¡Jesús! –suspira Juana la Loca–. Están para un cuadro. Y junta las manos en actitud orante.

El Poeta reproduce en la memoria el gesto de Juana la Loca. Afuera, La Habana boquea como un pez de escaso valor abandonado en el diente de perro. Juana, Juana, quien hubiera podido arrancarte los trapos blancos de tu predilección y tirarte en la cama con el colchón repleto de hierbas olorosas, buenas para encender la lujuria. Te hubiera sorbido entera hasta el último huesito, mi rosa de Sión, mi Sulamita dorada como la que desquició al rey de reyes y a mí me dio a beber la cicuta del filósofo ateniense.

¿Por qué fumarán tanto? La humareda espesa y maloliente lo hace lloriquear en un rincón apartado del local. Aunque es muy alto, apenas distingue la escena sobre las cabezas de los vociferantes aficionados a la fiesta innombrable:

- ¡Pago tres por uno!
- ¡Yo cuatro!
- ¡Yo seis!

No consigue saber por cuál de los gallos apuestan los amigos que han arrastrado sus diez y siete años a tan extraño lugar. Los

parroquianos van subiendo la parada, olvidándose de las muchachas más o menos en flor hábiles en alentarlos a gastar el salario de un mes o los ahorros de una vida en aquella pelea descomunal a última sangre.

El golpe asestado al unísono sobre la primera galleta suena junto con el cañonazo de las nueve en la habanera Fortaleza de San Carlos la Cabaña. Ambas resonancias perduran en los oídos del Poeta y lo hacen llevarse las manos a los ojos, porque no quiere ver nada, ni oír nada, ni recordar nada, muchísimo menos la exclamación arrobada de Juana la Loca.

Los pedazos saltan por todas partes, siendo recogidos de inmediato. Existe entre los iniciados el convencimiento absoluto de sus inmejorables propiedades afrodisíacas, mucho más eficaces que la mosca verde, criada por los cagajones de las bestias, molida y mezclada con Guayabita del Pinar.

Lolaflores coloca el segundo blanco. ¡Zas!, suena el disparo esparciéndose nuevamente el preciado levantamachos a los pies de los presentes.

A la décima galleta, Estenógenes siente escurrírsele la fuerza por el maltratado canuto y saca el pañuelo de la rendición. La caoba fresa del Gallego, en cambio, ha adquirido proporciones indescriptibles. Los expertos advierten zonas amoratadas más oscuras, hasta un hilillo de sangre y una gruesa cuerda tensada a lo largo de la botavara.

El onceno desafío aparece ante Isidrón Benamejí, patrón de la barca de pesca más pinturera del puertecillo descubierto por el Gran Almirante de la Mar Oceana, gallego de Cádiz, amado hasta el delirio por Juana la Loca y, bojeador sentimental, por infinidad de otras mujeres a babor y a estribor de la bienaventurada Isla de Cuba.

– ¡Que la rompa! ¡Que la rompa! –gritan todos con tal vehemencia, que el coro debe haberse escuchado hasta en la Corte Celestial.

El Gallego levanta despacio el soberbio trinquete.

– ¡A la una, a las dos y... a las TRES!

Esta vez, junto con el desintegrado afrodisíaco brota un chorro nunca antes registrado en los anales de estas lides, dirigido certeramente contra la pechera del traje de dril cien que luce míster Buchanan, ingeniero de Caminos, Canales y Puertos por la Universidad de Harvard, constructor de la única carretera que une al pueblo con el resto del mundo conocido.

- Damn it, shitty bastard! –ruge el yanqui–. ¡Gallego de mierda, luego de tú pagar tintorero chino, yo reventarte las tripas! Y sale del bayú como alma que lleva el diablo perseguido infructuosamente por Capulí:

- ¡Míter Bocana, míter Bocana, se le olvida el sombrero! Tremendo panamá, chico. Ahora es mío. Se lo regalaré al pobre Cotunto, a ver si con esta fineza cuando se cure de los mandarriazos le tumbo al menos un mordisco de su boquita de tiburón ©


CH
Punto de vista



Historia de los cuerpos mortales cuando se cruzan con la historia inmortal

Ramón Acín

La Guerra Civil española y su postguerra constituyen una impresionante veta narrativa para «cualquier escritor que sea capaz de ponerse de puntillas y mirar dos milímetros por encima de la historia oficial». Son palabras de Almudena Grandes en una reciente entrevista. Y, desde luego, a la escritora no le falta razón, porque, tanto en el período bélico como en la postguerra, existen cantidad de sucesos épicos y de protagonistas, tan potentes como increíbles, que, hasta el momento, salvo excepciones (J. Llamazares, J. Iturralde, J. Soler, J. Semprún, D. Chacón, por ejemplo), y pese a su tratamiento, no han sido aprovechados en la narrativa española tal como merecen. Al menos, no con la intensidad que se desprende de esos sucesos y de esos personajes. Porque, frente a lo habitual en cualquier país –pienso en casos semejantes como el filón literario y cinematográfico de la guerra de secesión de Estados Unidos o en diversos hitos de la revolución mexicana–, los escritores españoles, aparte de determinadas excepciones, no han utilizado a fondo la creación para indagar y explicarse este pasado excepcional, tan lleno de volumen épico y tan poblado de personajes. Frente a esta postura, tan necesaria como normal, en España lo habitual ha sido obviar la Historia reciente, tendiendo, a ser posible, al olvido. A este empeño plural –las aludidas indagación, refexión y explicación mediante el uso de la creación/recreación narrativas– responde en gran medida la última obra de Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, que, no en vano, sobre todo, para el lector español, lleva, en la misma portada, un explícito pórtico que no se debe obviar: «Episodios de una guerra intermina-

ble». Y, también un cierre, al final de la novela, muy explicativo, que igualmente tampoco debe olvidarse: «Nota de la autora». Un cierre que, además, aunque no lo parezca, junto a la inequívoca plasmación de intenciones, forma parte de la novela. Un empeño muy loable que, a tenor de lo que se anuncia para el futuro –seis novelas o «episodios» que, con sus coletazos, llegarán casi hasta la instauración de la democracia en España–, busca encarar el ofrecimiento de una visión totalizadora sobre la Historia de España más reciente. Es decir, la visión que muestre la paciente lucha por la libertad (guerra interminable) en España, uniéndose así a algunas novelas, magníficas la mayoría, que ya han rastreado, de forma más aislada o individualizada, algunos de esos sucesos. O a las que han utilizado a determinados personajes claves de nuestra épica reciente. Pienso en la visión de la guerra civil expuesta en *Días de llamas*, la represión en guerra de *El lápiz del carpintero*, el sufrimiento del exilio en *Los rojos de ultramar* o *El largo viaje*, la quimera de los guerrilleros huidos y embolsados en *Luna de lobos*, la quimera de los guerrilleros infiltrados desde Francia en Maquis, la invasión del valle de Arán en *Siempre quedará París*, la represión y la cárcel en *La voz dormida*, la situación y el expolio infantil en *Mala gente que camina*, la dura posguerra y el obligado desplazamiento geográfico de la población pobre en *Espuelas de papel*... La búsqueda de la totalidad: suma de historia y ficción. Gran parte de la novedad de Inés y la alegría –supongo que aparecerá, también, en el resto de las novelas/episodios anunciados– se asienta, precisamente, en este intento de totalidad mencionado. En la búsqueda de una totalidad que logra proyectarse nítida al abarcar, como ya hiciera Galdós con sus «Episodios Nacionales» –a quien Almundena Grandes cita expresamente como modelo e, incluso, además de convertir a Inés, la protagonista, en lectora de éste, incorpora sus propias lecturas galdosianas en la novela (véase, entre otras páginas, la 187)–, un largo período de tiempo, concatenando sucesos y personajes, reales e imaginarios, a la vez que obliga a un rascado debajo del celofán de la Historia. Así, la guerra, el exilio y sus consecuencias, la clandestinidad, las sinuosas dinámicas y relaciones internas y externas del PC, la dictadura franquista, las relaciones internacionales, el «exilio» interior, la censura y la autocensura, las reglas de juego político, las traicio-

nes... que son ramificaciones claves, provenientes de la Historia –con mayúscula–, en *Inés y la alegría* se observan y se recrean siempre mediante una plasmación surgida de la vida y de los hechos cotidianos. Vida doméstica y social o hechos cotidianos que, al tiempo, que sirven a la resolución del empeño citado, adoban gratamente a la novela con el sabor de la aventura y con la sangre auténtica de la vida. Es decir, *Inés y la alegría* busca una novelación de la Historia con especulación y reflexión incluidas (la voz de la autora). Y, aunque ésta, la Historia, tan sólo yazca al fondo de la ficción, sí que responde a la realidad, con análisis y explicación cuando ambos aspectos son necesarios en el devenir de la narración. No es de extrañar, por ello, que el esquema básico de la novela se centre en el acumulo y la suma de muchas microhistorias individualizadas, concatenadas, que tienden siempre a lo colectivo. Y que, con ello, además, se consiga una sólida visión de la Historia. Es el uso del esquema: Con lo pequeño, lo grande, con lo mínimo, lo máximo, con lo cotidiano, lo trascendente. ¿Pero cómo logra Almudena Grandes aunar todo lo anterior? La respuesta es simple, muy simple: a partir del universal del amor –y de su soporte, el sexo–, motor de la vida y, a la vez, saludable cura ante la angustia del existir que la derrota, el exilio y la clandestinidad agravan en la historia narrada, al tiempo que son verosimil reflejo de la vida. Por eso, en la novela hay una frase que se repite a menudo y que ejerce de ligazón temática e, incluso, técnica: «La Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales». Una frase que, además de permitir la fusión de Historia y Ficción sin chirrido alguno, desemboca en un punto clave: aceptar como viables la indagación, reflexión y explicación –e, incluso, especulación– que sobre los hechos y sobre sus consiguientes problemáticas se ofrecen en la novela. Sólo así, aunque «la barras de carmín no afloran a las páginas de los libros» y aunque «los profesores no las tengan en cuenta cuando combinan factores económicos, ideológicos y sociales, para delimitar marcos interdisciplinares y exactos» (p. 24), se consigue la visualización de la Historia antes mencionada y, por supuesto, la comunión de ésta con lo ficcionado. La historia no escrita, el carmín de la historia, también interesa, porque tiene su importancia. Porque, en esencia, ¿en qué se diferencia la realidad histórica

de la relación amorosa –y sexual– entre Jesús Monzón Reparaz y Carmen de Pedro o la habida entre Dolores Ibarrurí y Francisco Antón frente a la ficcionada relación amorosa existente entre Inés y Galán, personajes de ficción? En nada, si dejamos a un lado los aspectos pragmáticos de Monzón. La Historia se novela como fondo y tálamo, al tiempo que la Ficción se torna realidad. Son vasos comunicantes y ése es el acierto de la autora y la parte técnica más trabada de *Inés y la alegría* por mucho que ambas, Historia y Ficción, aparezcan dispuestas en la novela mediante bloques separados, muy marcados, además de matizados por la autora, mediante los entreparéntesis históricos, previos siempre a la correspondiente parte de la época y vida que se ficcionan. Hablando de aciertos. El lector puede quedarse anonadado con el reflejo, muy bien contado, de la clandestinidad amorosa dentro de la clandestinidad política que delata, a las claras, cómo en un mundo progresista los tabués de siempre mantienen su férreo herraje y de cómo, incluso en quienes enarbolan ese progresimo, permanece inalterable el predominio machista. Y también, entre otros filones de interés, el lector puede quedar igualmente anonadado ante el ambiente de permanente desconfianza que alienta y sobrevuela a varios personajes de la novela, no sólo pendientes del enemigo, sino también ante la actuación del camarada, en un ambiente de solidaridad y de compañerismo. Las deslealtades, las pequeñas traiciones, la ambición… son inherentes al ser humano. Como lo es también la sospecha, tan inherente a la condición del soldado, por más que, por las fechas de la historia narrada, ya todo el mundo sea civil o lo aparente –sobre todo, cuando algunos, se convierten por indicación del Partido, en militantes clandestinos–. Son muchos los aspectos que contiene *Inés y la alegría*, aunque la novela cuenta, en su núcleo central, el hecho épico de la invasión del valle de Arán llevada a cabo entre el 19 y 27 de octubre de 1944. Y, lógicamente, sus consecuencias. Por lo que, a la vez, la novela también busca indagar la oscuridad que rodea a la gestación, alegría, necesidad y finalidad, momento propicio, fracaso y repercusión de este episodio, tan quimérico, como épico, tan posible como desastroso, tan sorprendente como peligroso. Pero, no sólo es eso. De rondón, en la historia contada por Almudena Grandes se cuelan multitud de cosas. Cosas muy diversas

que van desde el despecho amoroso hasta la concienciación y el poso y actuación ideológicas, cuyas sombras avanzan, además, caudalosas, en las dos posibles direcciones: retrotrayéndose al pasado y, también, atisbando el futuro. Inés y Galán, motores de ficción y espejo de la Historia. Inés y Galán son los carriles sobre los que discurre veloz el tren de la novela. El tercero es la voz misma de la autora que, por lo general, actúa de cierre, incluso cuando especula. Y discurre veloz pese a la técnica narrativa de Almudena Grandes, que siempre tiende remansar las historias, porque a ella le interesa matizarlo todo y que nunca quede *ni* un sólo cabo suelto. De ahí las abundantes descripciones en Inés y la alegría, mediante un acertado uso de paralelismos correlativos o de la técnica de la comparación, aspectos que son ya conocidos por novelas previas de la autora. Gracias a esta tendencia río de descripciones y paralelismos que reduplican las ideas y éstas se asientan con firmeza, mientras laten las vivencias, las pasiones amorosas, los ambientes y hasta la indumentaria o las comidas. Y, con todo ello, Almudena Grandes consigue que las instatáneas que realiza sobre personas o hechos, sobrepasen la dimensión de la imagen fotográfica para que así, ahormadas en ella, aparezca la vida y lata toda su savia. Quizá, donde mejor se puede observar lo anterior es en los momentos en los que la autora plasma las pasiones humanas, los sentimientos, pues, mediante la comparación de estos con imágenes, con fenómenos naturales, con olores, etc., el lector es capaz de penetrar hasta lo más profundo de los mecanismos humanos, guiado por sus propios sentidos. Y sucede tanto en lo que se refiere al cosmos individual –soledad en la guerra o la clandestinidad, angustia ante el fracaso, miedos...– como en las escenas íntimas de amor o en las colectivas, donde abunda la solidaridad, la amistad o similares. En todas, se ofrecen momentos perfectos que muestran tanto la frialdad como la incandescencia o el climax de los mismos (Galán, por ejemplo, huele a «madera y tabaco, clavo, jabón, limones verdes y un poco de pimienta recién molida»). El uso de las pasiones y de los sentimientos, el carmín de la Historia, da transparecia a la vida y a los procesos históricos. Inés y Galán, unidos por el amor al desencadernarse el suceso épico clave de la novela –la invasión del Valle de Arán por la 240 división, comandada por el coronel López Tovar, para llevar

a buen término la operación «Reconquista de España»– confluirán y avanzarán en paralelo, ofreciendo sus respectivas perspectivas al enfocar la realidad que les envuelve y les maneja durante el largo periodo temporal que va de 1944 hasta finales de los años 60, con coletazos, incluso, en la década siguiente, a las mismas puertas de la instauración de la democracia en España. Y lo harán en paralelo porque la lucha continúa y Galán pasa largas temporadas en España –visita de grupos guerrilleros, reorganización y directrices para el PC del interior–. Previamente a ese encuentro de amor y sexo en pleno combate, lleno de carga histórica, conoceremos su vida anterior, como presentación y enmarcación de su personalidad posterior. Sabremos que Inés es una chica de buena familia que abraza, en la soledad que le imponen las circunstacias de la guerra, la causa republicana y, después, la comunista. Y que ese abrazo es de tal magnitud que su casa paterna, de familia bien madrileña, acaba siendo despacho del Socorro Rojo. También sabremos de los sufrimientos que ese abrazo le acarrea tras la derrota republicana, a pesar de la importancia de su hermano, alto cargo falangista y gobernador civil de Lérida que, a regañadientes, evita su condena y la arranca de la cárcel madrileña de las Ventas para encerrarla, primero, en un convento y, después, incomunicarla en el aislamiento de un pueblo del Pirineo leridano. Inés, al mostrar su prehistoria, muestra también el paso trascendente que va desde la alegría y libertad revolucionarias al suplicio de la privación total de la dictadura franquista. De ahí que Inés, en la primera parte de la novela, sea el carril obligado para la visión de la España de la retaguardia bélica, primero, y de la España franquista y de la cruel posguerra para el vencido, después. Su refugio y evasión ante tales circunstancias será la cocina, la gastronomía y, a la postre, también su puente de plata y su salvación. Pues, tras escuchar la «Pirenaica», cuando logre huir de las garras de su hermano, la gastronomía será el pasaporte para acogerse a las filas de los republicanos que intentan instaurar en Viella la legalidad del gobierno robado por la fuerza de las armas. Y, también, la gastronomía será su refugio y su luz hasta que, tras casi una vida, pueda regresar a la España democrática. Durante estos años, en cooperativa, cocinará en un restaurante de Toulouse, ofreciendo de esta forma la visión de la vida y de las costumbres acerca de cómo los

exiliados españoles consiguieron rehacer sus vidas en tierras extrañas, ejerciendo de obreros, carboneros, carpinteros, canteros, campesinos,... a la par que agitadores y guerrilleros. Por su parte Galán, alias que le oculta su nombre en el maquisard francés, permite mostrar, al principio, junto a Lobo, Comprendes, Cabrero, Pasiego, Gitano, Zafarraya y otros muchos compañeros, los estragos del exilio en los campos de concentración y, después, la lucha antifascista contra los alemanes, amén de las perennes ansias de restaurar la legalidad republicana. También es el carril para ver la vida en el exilio y, sobre todo, la vida en la clandestinidad, en la que «si vivir no es sencillo, en la clandestinidad es complicado» por que «las sombras se alargan, los peligros se afilan, los sonidos se distorsionan, los enemigos brotan como níscalos en un bosque otoñal después de un chaparrón» (p. 459). Además, Galán es también el carril que permite visualizar las turbulentas aguas en las que navega el PCE de base con sus dirigentes en Moscú (Pasionaria) y América. En suma, con Galán se le cuela al lector en la novela la otra parte interesante de la historia que se cuenta y sobre la que, en gran medida, se asientan los entreparéntesis de la Historia –antes citados–Es decir, gracias a Galán, tiene sentido el contrapeso histórico de la novela que habita en los capítulos discursivos, y que, a su compás, va novelando con acierto Almudena Grandes. Pues Galán, como otros militares y como muchos militantes comunistas que han sido abandonados a su suerte por los dirigentes en una Francia ocupada por los nazis, es amigo de Jesús Monzón Reparaz que ha enamorado a Carmen de Pedro, la vigilante del partido dejada en Toulouse por la Pasionaria y el Buró Político del PCE. Monzón, con la astucia del zorro, se ha hecho con las riendas de la organización tanto en Francia como en el interior peninsular. Además, Monzón sabe lo que busca: liberar a España antes de que finalice la II Guerra Mundial, para que ésta acabe en Madrid al tiempo que lo hará en Berlín. Con habilidad, Monzón gestiona la alegría y el entusiasmo de los miles de republicanos que han derrotado a los nazis en Francia y planifica la consquista del valle de Arán pensando que los aliados picarán el anzuelo. Su planificación, desarrollo y fracaso y, sobre todo, las consecuencias posteriores se convierten en la materia prima de la novela. Con ello la historia narrativa crece en contenidos y la

visión se desparrama con sus múltiples flecos hasta fechas muy recientes de nuestra Historia –movimiento guerrillero, infiltración en la sociedad, política de reconciliación nacional, por ejemplo–. Desde esta perspectiva, *Inés y la alegría* se convierte así en una muestra ejemplarizante de los esfuerzos del PCE para reinstaurar la legalidad en España. Al lector, la visión que destila la novela le puede parecer tendenciosa porque no existe la presencia vital de otros antifascitas en la novela que también se batieron el cobre en suelo español durante tres años de penurias y sufrimiento y, después, quizá en menor medida, formando parte de guerrila urbana –Quico Sabaté en Barcelona...– o montaraces, principalmente en Navarra, Huesca, Zaragoza, Lérida, Teruel, Castellón, Valencia y Guadalajara, además de en los núcleos aislados desde la contienda civil por los Picos de Europa y Galicia. Tal vez, no aparecen porque no es el sitio adecuado para ello. Desde esta perspectiva, la novela no rompe con la verdad o no desenfoca demasiado la realidad, porque la desbandada o la desorganización de las demás fuerzas políticas españolas tras la derrota de 1939 –socialistas, izquierda republicana, anarquistas....– casi fue total. Pero, junto a esta radical ausencia de españoles no comunistas, sí late una cierta loa en la visión de determinados líderes como la Pasionaria –interesante, sin embargo, la descripción icónica de madre y guía e, incluso, la descripción anímica de amante, tanto en el climax amoroso como en la depresión final, ejecutada sobre Dolores Ibarruri– o Carrillo. También late una especie de descargo –aunque se apunte e, incluso, se analice– de los fallos del Partido en situaciones concretas como los procesos de depuración –el de Francisco Antón, se cita con brevedad– o la explicación de por qué se llega a la castástrofe de Arán con la presencia de Santiago Carrillo incluso en la misma frontera francesa/aranesa. La autora como explicación, en su novelados entreparéntesis, alude a la fuerza de la praxis por la contundente organización que Jesús Monzón consiguió tanto en Francia como en el interior de España. ¿Pero la praxis vale tantos sacrificios humanos, tanta ilusión machacada y el desperdicio de una ocasión tan histórica? La imagen del galápago, con sus innumerables conchas, cobra fuerza y se comprende. Pero no sólo ante la actuación del PCE, sino ante la falsedad de «la solidaridad, el internacionalismo y el amor a Espa-

ña» de las potencias europeas democráticas que solamente se quedaron «en los mítines, en las pancartas y en la fachada de la Sociedad de Naciones» (p. 348). Como colofón, tan sólo decir que *Inés y la aegría* se lee muy bien y, además, incita a la reflexión y a la indagación. Delectare y docere como mandan los cánones ©


Entrevista

Las evidencias del mundo de Efraín Jara Idrovo

Edwin Madrid

Efraín Jara Idrovo (Cuenca, Ecuador, 1926) Sin duda el mayor poeta vivo del Ecuador, es un nombre muy respetado en el ámbito nacional; su labor de catedrático, crítico y poeta es reconocida en el ambiente de las universidades y de las letras ecuatorianas. Dueño de una potente obra poética desdoblada en poemas sostenidos hasta llegar al relámpago del epigrama. Nunca se ha creído el excelso poeta que es, lo que le ha valido cierto apego de los más jóvenes que ven en él un poeta a seguir.

Esa mañana llegó al aeropuerto de Quito con traje azul impecable, sus cabellos blancos-plata relucían con el fulgor del sol. Estaba preocupado porque el día anterior había perdido sus lentes en la inauguración de las fiestas de Cuenca, me pidió que copiara sus poemas en letra gigante para poder leerlos con sus gafas antiguas. Como eso no era problema, lo calmé inmediatamente y nos dirigimos al sitio donde se hospedaría.

Después de registrarse, desayunamos y paseamos. Su lectura de poesía en la universidad estaba fijada para las 18:30. Entonces almorzamos, tomamos café y conversamos de sus obsesiones estrictamente literarias, pero también de su etapa de borracho, de su especulación con el dinero, de su derrame cerebral, de su silencio literario de 25 años, del suicidio de su hijo, de su autoexilio en las Islas Galápagos, de lo viejo verde que todavía se siente, de la reticencia a publicar sus poemas y a conceder entrevistas, de las feas ediciones de sus libros, de sus «caquitas de mosca», del riesgo que no asumen los poetas ecuatoriano, de su visión de que toda circunstancia es poetisable. Para mí fue una lección de vida la que sostuvo en este diálogo.

– *¿Todos los poetas tienen un concepto de la poesía. Me gustaría que hables del tuyo y si fue cambiando a lo largo de tu trayectoria?*

Llegué un poco tarde a la poesía. Inicialmente, en el último año de bachillerato, escribía prosa narrativa, pero el conocimiento de los textos de Jorge Carrera Andrade fue decisivo para empezar a escribir poemas.

Por otro lado, todo mi grupo generacional era de poetas. Hay un poema que fue determinante en mi lectura para entregarme al trabajo poético: *La vida perfecta.* El primer poema que leí con emoción realmente devota a Carrera Andrade y en el que, de pronto, vi que era un instrumento muy idóneo para sacar fuera de mí las precipitaciones y ese légamo tan sutil de la conciencia. Carrera Andrade con esa legitimidad tan notoria, tan sensual construyó un texto donde los sentimientos entran en la obligación de abrirse para poder recibir el texto. Pues son poemas muy sensoriales (los de Carrera Andrade) y entran, sobre todo, por los sentidos.

Naturalmente las primeras influencias fueron de poetas ecuatorianos, debido a que Cuenca estaba un poco aislada y cerrada conventualmente y, por lo mismo, prevalecía una tradición versificadora muy hueca por un lado y, por otro, cerrada totalmente al canon dominante de esa época.

– *¿Recuerdas cuál era ese canon en Cuenca?*

Claro, era la de la poesía bucólica, la poesía mariana y una poesía de acta religiosa. Pero los poetas cuencanos que me abrieron el horizonte fueron César Dávila Andrade, especialmente porque abordaba las zonas oscuras del ser humano, y Jorge Carrera Andrade con la riqueza extraordinaria de la variedad y diversidad de las cosas del mundo.

**«Llegué un poco tarde a la poesía.
El conocimiento de Jorge Carrera Andrade
fue decisivo para mis comienzos»**

– *¿Tú compartiste personalmente con ellos?*

Conocí a Jorge Carrera en una ocasión que estuve en Quito, di una charla sobre el tema de la muerte en Heidegger; yo era estudiante de la Facultad de Filosofía, tuve el gusto de conocerlo cuando él estaba a cargo de la Presidencia de la Casa de la Cultura, donde realicé esa charla. Y con César Dávila tuve una hermandad y una amistad muy estrechas. Yo, entonces, era aficionado al marxismo y la cuestión esotérica que absorbía a César Dávila no se enraizaba en mis preocupaciones y nunca hablamos de las divergencias que nos separaban. Con él aprendí una de las cosas más persistentes en mi vida, mi inclinación por el alcohol. Pero César también me abrió a lecturas de carácter metafísico y con él conecté con la frase de Eliot que había leído y que decía que no es posible llegar a una verdadera poesía representativa si no se ha llegado a decantar una visión del mundo y de la vida verdaderamente personal, que sirva de trasfondo para conceptuar la poesía. Terminé mi carrera de abogado y me dediqué a ahondar en la filosofía y a estudiar a Heidegger y, cuando me fui a Galápagos, fue uno de mis autores de cabecera, una lectura difícil y compleja.

– *¿Pero no vas a Galápagos porque quieres leer a Heidegger o sí?*

Claro que no, seré muy honesto, fui porque llegué a un punto en el que mi propensión al alcohol se manifestó peligrosa, me quedaba dormido en las aceras de cualquier lado de Cuenca, por ello tomé la resolución desesperada de irme a Galápagos. En una isla de veintiséis habitantes, en una época en que se sobrevivía poniéndose al tanto de todo, cada cuatro meses, uno iba perdiendo el interés de lo que sucedía en el mundo, porque estaba dedicado a profundizar en su propia vida.

«Con César Dávila aprendí una de las cosas más persistentes en mi vida, mi inclinación por el alcohol»

– *Se podría decir entonces, mirando tu vida en Galápagos, que eres algo así como el iniciador de la doble AA (Alcohólicos Anónimos) en Ecuador.*

Efectivamente, porque alrededor de cinco años no probé ni una cerveza. Había destilaciones de alcohol de naranja en la Isla Floreana pero jamás las probé. Y luego de dos años cuando salí de Galápagos, curiosamente, los amigos que me estaban esperando para festejar el regreso, me invitaron a unos tragos y acepté un poco a regañadientes. Al día siguiente ya no sentí la avidez de continuar la ebriedad y sin darme cuenta ni tener mucha conciencia en ese campo, había dejado atrás el alcohol y me sentí feliz de abrir la posibilidad de ser un bebedor social, de fin de semana, y no de esas largas borracheras que a veces duraban quince o veinte días en alcohol.

– *¿Y qué es lo que escribes allí, en la isla?*

Bueno, en la isla, no escribí nada, porque estaba preocupado en vivir. Era una vida enérgica, dinámica y la escritura quedó de lado. Pero todos me han dicho que por qué no escribí en las islas una memoria o un diario, y les he respondido que no tenía la necesidad de eso, porque yo mantenía una correspondencia muy estrecha y fuerte con una cantidad de amigos y amigas de Cuenca, y allí en las cartas iba consignando lo que día a día vivía y la progresión de mi espíritu de esa búsqueda espiritual que me permitiera vertebrar la concepción del mundo que yo mismo me exigía en aquella época. Ahora que he empezado a recolectar esas cartas de manos de sus destinatarios, resulta que van para unas doscientas páginas, esas cartas kilométricas que escribí. Claro, como el barco llegaba cada cuatro meses, pues tenía tiempo infinito para escribir cartas largas.

– *Sin embargo, hay estudiosos que miran, en un buen grupo de tus poemas, ese paisaje volcánico de Galápagos como parte espiritual de tu poesía.*

«En Galápagos no escribí nada, porque estaba preocupado en vivir. Era una vida enérgica y la escritura quedó de lado»

Decía en alguna ocasión que la violencia ejercitada por los seres humanos sobre los animales del mundo del silencio. Curiosamente los animales marinos no se quejan y uno nota que está extremando la violencia contra los animales y con el pasar de los días descubrí también que esa violencia se hace extensiva a los otros seres humanos. En la Isla Floreana esa violencia, en mis lecturas de los formalistas rusos, que indican que la poesía es una violencia contra el lenguaje de comunicación, para mí era un instrumento idóneo para sacar a luz esas precipitaciones tan sutiles de la conciencia, entonces la violencia contra el lenguaje entró con mi poesía experimental precisamente.

– *Luego de esos años en las islas ¿qué pasó?*

Intenté mis primeros textos con la desarticulación de la sintaxis, una remodelación morfológica de las formas de las palabras, la ambigüedad semántica ya comenzó a nacer allí; yo para entonces, había sido estudiante de filosofía y ya en el tercer curso abandoné mis estudios y me fui a Galápagos. Luego, cuando terminé mi estadía en las islas, que en la primera ocasión duró cinco años, regresé a mis estudios y terminé mi carrera y me hice cargo de la cátedra de lengua española y dictaba también teoría literaria en la Universidad de Cuenca. Fue decisiva realmente mi permanencia en Galápagos.

– *¿Cuándo aparece tu primer libro de poesía?*

Bueno, lo que pasa es que yo había publicado un primer libro de poesía cuando tenía veinte años y otro cuando tenía veintiuno. Y estaba tan descontento de ellos por titubeantes, por precarios, que en una noche de bohemia, con un grupo de amigos quemamos toda la existencia de volúmenes de los dos poemarios y como no guardaba archivo ni memoria, no volví a preocuparme nunca más por esa poesía.

– *¿Recuerdas los nombres de esos primeros libritos?*

«Intenté mis primeros textos con la desarticulación de la sintaxis, una remodelación morfológica de las formas de las palabras»

Sí claro, el primero se titulaba *Tránsito en la ceniza* (1947) y el otro se llamaba *Rastro de la ausencia* (1948).

– *Quemaste estos y luego...*

Luego me silencié durante veinticinco años. Porque precisamente pensé que los textos debían madurar lo suficiente y que solo así serían consumidos por el público, una vez madurados. Para mí había sido demasiado prematura la publicación de esos dos poemarios y me arrepentí de ello. Pues solamente veinticinco años después aparecieron *Dos poemas* (1973): *Balada de la hija y las profundas evidencias* y *Añoranza y acto de amor*, pertenecientes a dos etapas, la una donde se destacaba mi inclinación por lo tradicional con formas endecasilábicas y los versos alejandrinos; y la otra de ruptura total de los elementos rítmicos tradicionales, rompiendo la repetición de las terminaciones en las rimas, la distribución periódica de los acentos y todos esos elementos. Dejé de lado la rima, pero mantuve las formas métricas tradicionales. Lo hice experimentalmente para romperlo todo. Fue mi primera tentativa para buscar una expresión propia.

– *Precisamente, en esa búsqueda de una expresión propia, tu poesía no logra alejarte de esas formas donde se estudia la estructura misma del ritmo del poema.*

Sí, lo que pasa es lo que sostiene Erich Kähler, podríamos decir que la forma es la manifestación de la estructura, por lo tanto solo lo que está estructurado tiene forma; entonces ante una afirmación tan rotunda decidí empezar a trabajar en el sentido de reordenar el lenguaje, el lenguaje que sirve fundamentalmente para la comunicación, la expresión y el conocimiento de las necesidades inmediatas y prácticas. Pero claro, el lenguaje poético aspira, sobre todo, a potenciar sus características expresivas y estéticas.

– *¿Pero esas necesidades te vienen porque estás preocupado por los estudios académicos, luego por la cátedra y, claro, estás leyendo*

«Decidí empezar a trabajar en el sentido de reordenar el lenguaje, el lenguaje que sirve fundamentalmente para la comunicación...»

a los formalistas rusos y también están Mallarmé y Valéry fundamentales en la visión de tu poesía?

La búsqueda del lenguaje poético fue mi tarea fundamental. Una expresión inalienable y reconocible de inmediato, uno aspira a que se lean dos líneas de un poema y se reconozca que es fulano de tal porque tiene unas características tan definidas; es decir, lograr una manera única de transmitir las vivencias. Claro, la búsqueda del estilo, de la estructura de la lengua poética fueron mis principales inquietudes. Es la época justamente de los poemas más representativos de mi obra empezando por *Añoranza y acto de amor* (1971) y terminando con un poema extenso que para mí tiene unas características especiales su nombre es «Recordando a Manuel Muñoz». Este poema como otros de carácter elegíaco miraba fundamentalmente al hecho de que mientras estamos vivimos no entendemos la experiencia de la muerte. Es un hecho desconsolador que hace que al no poder tener una opción para una indagación del conocimiento de la muerte, se apele a la muerte no a la de uno, sino a la muerte de los otros. Por eso ese carácter de poesía elegíaca en muchos de los poemas extensos que he escrito, por ejemplo en *In memoriam* (1980), u otro a mi propio hijo trato de indagar sobre este tema.

– Justamente, uno de tus textos más celebrados es Sollozo por Pedro Jara, háblanos de este poema ¿allí alcanzas la elegía que querías cantarle a tu hijo?

Bueno, quiero aclarar que aparentemente *Sollozo por Pedro Jara* (1978) es una elegía, porque fue escrita para lamentar la muerte de mi hijo. Pero, al final, yo tenía que ser respetuoso de su decisión de salirse de la vida, tenía que respetar eso. Creo que solo frente a la muerte se puede ver la libertad del hombre. El hecho de dirigir el momento y la manera como uno quiere morir, creo solo es posible porque el hombre es un ser libérrimo. Yo no quería lamentar tanto la muerte de él, tanto como ofrecerle un homenaje, diría; esa fue la finalidad realmente. Por eso no tiene un carác-

---

«El hecho de dirigir el momento y la manera como uno quiere morir, creo que solo es posible porque el hombre es un ser libérrimo»

ter de lamentación, y es un poema que entre todo lo que escribí, es el que mayor adherencia sentimental encuentra en mi persona, quizá por eso no creo, que poéticamente, yo piense que es el mejor. Todavía la experimentación sobre la vida que se transforma en experiencia y en, cuanto, experiencia desaparece. Ahí todavía se nota la experimentación, cosa que no ocurre por ejemplo en *El almuerzo del solitario* (1974) que yo creo que es el poema más conseguido.

– Pero a pesar de estos temas en los que está la muerte y esa manera filosófica de mirar la vida, otro de tus temas es el erotismo.

Creo que cuando hablamos de la muerte, en mi caso, siempre es a contraparte de la vida; lo significativo no es morir, lo importante es vivir y por lo tanto esa celebración de la vida orgiástica aparece en el erotismo. El erotismo viene a equilibrar esa obsesión por la muerte, por lo nocturno, lo fúnebre, y dispone para caminar por la vida. Yo he sido un enamorado respecto de la vida, me ha gustado lo que digo en un poema: *amo la intensidad no lo que dure*. Esa búsqueda de intensidad es una búsqueda cabal de la alegría de vivir y tiene que estar contrapuesta por la muerte. Las dos forman una sola realidad. Cuando uno habla de la vida está hablando de la muerte y viceversa.

Sollozo por Pedro Jara representa una culminación de la experimentación, eso es indudable, ese texto me costó un trabajo arduo: hacer las líneas intercambiables, sin perder el sentido, bajo la influencia de la música serial y dodecafónica y, por otro lado, con los cometidos de la gramática generativa, constituye el más riesgoso de los experimentos que haya hecho. Y no creo que exagere, si digo que esa experimentación no se ha repetido a escala nacional. No se ha repetido porque esa audacia con que se trabaja cosas tan dedicadas para conseguir ese equilibrio emocional, es un trabajo doble. Por un lado se trabaja con el mundo emotivo y por otro con el mundo de la inteligencia, es una ela-

---

«Lo significativo no es morir, lo importante es vivir y esta celebración orgiástica aparece en el erotismo»

boración muy consciente. Claro, da la impresión de que ha fluido sin esfuerzo pero en ese sentido me satisface hasta cierto punto ese poema.

– Después, tienes poemas que sin abandonar la visión de la forma se convierten en poemas festivos como Crónica de una doble cacería y otros en Oposiciones y contrastes en los que se cuida la forma, pero también te adentras en las cosas aparentemente simples y haces una especie de juego de palabras y vas ahondando y ganando en intensidad. ¿Cómo llegas a esos textos?

Ese ciclo de poemas debía denominarse con un título a lo Buñuel del «Perverso encanto de la burguesía» acá se transforma en «El perverso encanto de la vida conyugal», por supuesto, la vida conyugal tiene sus encantos y la poesía es una forma sarcástica de descubrir un lado del cual la gente no se ha preocupado, de esos encuentros con el amor de formas tan extrañas como eso de la conquista nocturna porque una pulga se haya metido dentro de las sábanas, es inesperado totalmente, pero yo creo que todo evento y circunstancia es poetisable y puede tener cierta profundidad y cierta densidad conceptual también. Esa poesía por otro lado aleja la experimentación que inicié con «Añoranza y acto de amor» y me llevó al coloquialismo, una poesía conversacional como si se tratara de un coloquio entre amigos y creo que se consiguieron algunas cosas favorables.

Ahora, en cambio y, debido a mis limitaciones, por el derrame cerebral que sufrí, debo escribir cositas cortas, poesía de carácter aforístico, tipo epigramático. Cuando se trata de una visión de la naturaleza utilizo el hai-ku. Yo siempre veía un poco despectivamente ese trabajo al que denominaba «caquitas de mosca» Ahora no puedo optar por los formatos grandes que siempre me han gustado. También he tenido que adoptar a ella por restricciones de mi vista y voy encontrando un camino allí para volver a algo que ya estaba despareciendo en mi poesía, la brillantez metafórica. Después de la experimentación comencé con una expresión llana

---

«Todo evento y circunstancia es poetisable y puede tener cierta profundidad y cierta densidad conceptual»

y cotidiana pero ahora he vuelto a cierto relampagueo de la metáfora que siempre me ha gustado.

– Carrera Andrade en sus Microgramas, *no te parece que lo trata es de contener en un punto al universo.*

Claro, eso es el encarcelamiento. Una forma cerrada y apretada que exige el dominio del idioma y, por otro lado, de cierta audacia para sacar adelante la carga creativa que hay dentro.

– Esto de la audacia en la poesía me parece muy importante. ¿No crees que ha faltado audacia a los poetas ecuatorianos?

Por supuesto, yo lo que digo es que los avances realmente en cuanto a la visión poética han sido poco frecuentes en la poesía ecuatoriana. Por ejemplo están Carrera Andrade en la metáfora, y la experimentación en César Dávila, de allí no hay más, son realmente raras las experimentaciones en la poesía ecuatoriana. La mayor parte retoma las formas ya establecidas por la tradición anterior y no aporta absolutamente nada nuevo, que ayude a que la poesía avance. Creo que la gran pretensión de todos los que nosotros llamamos escritores de poesía, es escribir poesía de una manera mejorada y, sobre todo, proyectada al futuro, entonces el poeta debe hacer una cosa prospectiva y desgraciadamente falta esa audacia en nuestro medio.

– Bueno, tú no eres la excepción de esa generación donde están Jorge Enrique Adoum, César Dávila, Carlos Eduardo Jaramillo, entre otros, que hicieron «una poesía prospectiva»

Si todos nosotros hemos buscado devolver a la poesía mejor de lo que la recibimos.

– Ustedes son la generación del 50, después vinieron los Tzánzicos.

Bueno, creo que los Tzánzicos fueron más un proyecto que una realización, plantearon en el plano teórico la cosa pero en el momento de resolverlo, en la praxis, no lograron concretar sus

---

«El poeta debe hacer una cosa prospectiva y desgraciadamente falta esa audacia en nuestro medio»

propósitos. Por otro lado, todavía seguimos tomando mucho de las cosas que se hacen afuera, en vez de crear con nuestras propias necesidades expresivas.

– *A propósito de tomar mucho de lo de afuera ¿cuáles fueron y son tus lecturas?*

Una de las influencias decisivas fue Octavio Paz. Creo que Paz tiene dos etapas de su poesía, la una muy ceñida a las formas tradicionales que culmina con *Piedra de sol*, donde retoma todo el material poético para hacer poesía sobre lo ya hecho; y la parte experimental y de apertura a nuevas formas que reproduce exactamente el recorrido que hizo a través de la poesía tradicional, esto es curioso. No sé si la crítica ha reparado en eso, es decir, es un nuevo Octavio Paz apoyándose en todo lo escrito anteriormente por él mismo, pero sometida a un versolibrismo total, a ciertas audacias expresivas que no estaban en su primera época y que luego alcanzan su culminación. Paz es indudablemente una fuerte influencia en la búsqueda de mi poesía.

– *¿Y el surrealismo Efraín cómo te marcó?*

Para mí el surrealismo no viene de una vertiente francesa, viene de la Argentina con Enrique Molina que con Olga Orozco son los dos pilares del surrealismo en Argentina. Pero este lenguaje totalmente irracional del surrealismo de Enrique Molina, que también es como yo, enamorado perpetuo de la vida, y con un uso de la metáfora excepcional. Tiene por ahí un poema que no puedo olvidar, refiriéndose al relámpago, dice: *al trazar su trayectoria en el horizonte se seccionan las venas*. Me parece bellísima esta relación absolutamente inédita, el fulgor del relámpago que es cabalmente la sangría, es una metáfora bella y de ese tipo tiene muchas, admiré y leí mucho a Molina. De todos estos poetas que uno ha leído con tanto interés y entrega siempre queda en los dedos el polvillo como si se tratasen de mariposas, dejan siempre huella. Cuando en otra ocasión me preguntaban qué poetas me han influido dije:

«Para mí el surrealismo viene de una corriente francesa, viene de Argentina con Enrique Molina, con Olga Orozco»

todos los que he leído empezando por Homero, porque todas esas lecturas se han ido decantando y asoman por allí. Poetas de orden universal dejan huella en uno, uno está influido por todos ellos. Por otro lado, uno devuelve este quehacer de los otros en una tradición que va generándose a lo largo de la historia literaria. Es indudable que el barroco retoma el renacimiento, en Hispanoamérica el barroco tiene una vida larga y extensa, por ejemplo se ven las influencias del barroco en el Olmedo de *La victoria de Junín* (1895) que pasa por ser un neoclásico total y sin embargo muchas metáforas y aliteraciones son de origen barroco. Luego, el barroco es una disposición especial de los hispanoamericanos, esta exageración y el apurar las analogías es típico del barroco y todos los hispanoamericanos somos barrocos de alguna manera.

– *¿Cómo lees a Alfredo Gangotena?*

El discurso de Gangotena rompe por completo la visión de la poesía ecuatoriana, él es un poeta absolutamente influido por la tradición francesa.

– *Se dice que cuando Gangotena llega a Francia se pone en contacto con los surrealistas.*

Por supuesto, era amigo personal de muchos surrealistas y esa irracionalidad del discurso de Gangotena que es indudable, allí no hay lógica, solo hay deslumbramiento y nada más, para nosotros sigue siendo un poco extraño, precisamente porque no nos reconocemos en sus poemas, quizá son problemas, un poco metafísicos que no afectan ni alteran nuestra manera de ser, permanecemos un poco ajenos, pero claro, esto no quita la grandeza de este poeta.

– *Bueno, está Carrera Andrade, Escudero, César Dávila, que son poetas fundamentales, pero ¿quiénes más?*

Conversando con Carlos Eduardo Jaramillo le decía que si uno ve un panorama de la literatura ecuatoriana este tiene que darse en las figuras de Jorge Carrera Andrade y de Gonzalo Escudero que

---

«El barroco es una disposición especial de los hispanoamericanos. Todos somos barrocos de alguna manera»

son lo mejor que ha producido la poesía nacional, son los poetas mayores de todos los tiempos. Pero Carrera Andrade ha sido ladeado a escala Latinoamericana, y no es por falta de textos, porque se ha escrito mucho sobre él. Por ejemplo, un coloquio de Cuenca fue dedicado a Carrera y fue el volumen más vasto para celebrar su centenario. Pero Carrera necesita ser difundido, desgraciadamente los agregados culturales son ajenos a la cultura nacional y al arte ecuatoriano. No se han preocupado de difundir a estas figuras capitales de la literatura ecuatoriana. Creo que ahora el Ministerio de Cultura tiene un buen proyecto de difusión de valores ecuatorianos a escala internacional, empezó con la publicación de las obras completas. Bueno yo soy un poco enemigo de las Obras Completas, son mejores las antologías, en ellas se desbroza, se quita aquello que no gravita en la poesía de un autor, se deja el grano y se retirara la paja. Creo que hay que publicar antologías con buenos estudios introductorios, jóvenes estudiosos de universidades pueden hacer una buena tarea de desbroce y estudio. Otra cosa, que conspira contra la posibilidad de difusión del conocimiento de los poetas ecuatorianos, es el coste postal, pues para enviar un libro fuera del país se pagan treinta o cuarenta dólares, eso no se puede ser, eso limita el envío para un autor.

– Hablando de buenas antologías, hay una que recoge tu poesía desde 1945 hasta 1998 con un largo estudio: «El mundo de las evidencias» o se trata de un libro que tiene las evidencias de tu mundo.

Por supuesto, este título engloba toda mi obra. *El mundo de las evidencias* porque es una poesía conceptual, no sensorial, y detrás de eso está vertebrada perfectamente una concepción del mundo y de la vida, entonces el mundo de las evidencias es el mundo de la vida cotidiana, sobre todo, es poder sacar del anonimato a las cosas y ponerles en primer plano. Tengo por ejemplo un poema a la vagina. Creo que es Gustave Courbet el que tiene un cuadro

---

«Es una poesía conceptual, no sensorial, y detrás de ella está vertebrada una concepción del mundo y de la vida»

que se llama *El origen del mundo*, y bueno me dije por qué no en poesía también y, como siempre he sido apegado a romper tabúes este es un poema muy descriptivo, angustiosamente descriptivo con ciertas cualidades que van a provocar mucha polémica.

– *¿Pero no lo has leído en público todavía, verdad?*

No, no, todavía no, es que yo lo que decía en muchas oportunidades es que ya no escribo sino que describo. La perfección es inalcanzable, pero la idea es procurar que lo que se dice o lo que se trata de decir se ajusten, así uno va consiguiendo versiones y debe procurar no matar el espíritu del soplo, del asombro del momento y de la inocencia. Pero el de la vagina es un poema bien trabajado.

– *No te parecen deplorables las ediciones que se hacen de poesía en Ecuador. Al margen de la calidad literaria, toca publicar con editoriales que no prestan atención al libro como producto cultural para la difusión.*

Pero, curiosamente hay gente audaz que arriba al territorio de la poesía con dinero y medios del Estado y hacen unas ediciones verdaderamente envidiables, entonces uno pregunta por qué las colecciones de poesía son pobres, cuando hay instituciones de gobiernos provinciales y municipios que hacen ediciones estupendas desde el punto de vista gráfico desde luego, porque el contenido es deplorable. Creo que debe haber coincidencia entre la calidad intrínseca del libro y en lo externo. La poesía es difícil, se dice, pero hay que buscar vehículos idóneos visuales para invitar a la lectura.

– *¿Cómo escribes, Efraín, cuál es tu ritual?*

Generalmente escribo por temporadas con mucha dedicación; tengo un calendario de escritura riguroso, me levanto a la cinco de la mañana, hago ejercicios para mantenerme en forma, desayuno a las siete y treinta, y a las ocho comienzo a escribir hasta las dos de la tarde; esto los días cuando estoy con el duende adentro.

«La perfección es inalcanzable, pero la idea es procurar que lo que se dice se ajuste, sin matar el espíritu del soplo»

Mientras no termine ese trabajo no entro en otra cosa. Ahora estoy concluyendo un libro de ensayos de crítica literaria ecuatoriana con el título de: *Textos de crítica de ecuatorianos,* y haré también un segundo tomo con autores hispanoamericanos. Esto es producto de investigación minuciosa, de un análisis que profundiza en el lenguaje para ver dónde están los núcleos impulsores de la creatividad de esos autores. Este trabajo es sistemático, orgánico totalmente y al que hay que dedicarle al menos seis o siete horas diarias. A las tres de la tarde dejo la escritura y me preparo mi almuerzo breve y rápido, pues mientras escribo fumo y se me quita el hambre. No es curioso, que un escritor con el esfuerzo que hace para conseguir un libro, baje de peso y transpire, porque esto de escribir es un ejercicio duro. Yo lo primero que hago, cuando termino la jornada de trabajo, es meterme a la ducha porque he sudado.

– ¿Pero este es el mismo proceso que vives cuando escribes poesía?

Cuando escribo poesía hago una especie de boceto y sobre eso comienzo a tejer el gobelino y empiezan las versiones una tras otra. A veces ya llevo diez o quince líneas y deshecho y vuelvo a empezar. En eso si que soy implacable, en exigirme a mí mismo. Solamente en la mañana y parte del medio día lo dedico a la poesía; por la tarde me dedico a ver DVDS, tengo una buena cantidad de películas, escucho música y salgo a ver si hay cacería mayor en lo que respecta al amor.

– Está muy bueno eso, a pesar de los años, uno tiene que ser cazador del amor no.

Por supuesto, justo alguien me decía «tú eres un viejo verde» y yo le contestaba que no. Que eso es falso porque yo soy un viejo al rojo vivo. Realmente es una especie de dádiva de la vida que todavía uno se conserve sexualmente apto. Como no voy a ser agradecido con la vida por esto.

«Alguien me decía "tú eres un viejo verde" y yo le contestaba que no, que soy un viejo al rojo vivo»

– *Además, que se nota en tu escritura. Eso no se puede mentir.*

Claro. Mucha gente me dice ¿cuál es la receta para no envejecer? Muy sencillo, yo tengo 84 años. Mi vida me gusta, me gustan los riesgos, una vida sin riesgo no vale la pena. Uno tiene que correr riesgos en todos los aspectos de la vida. Soy un hombre feliz, a pesar de ciertas adversidades que he tenido a lo largo de mi vida, soy un hombre feliz que no he renegado nunca de esta maravilla que es vivir. No ambiciono nada, todo lo que tengo lo considero un exceso y, efectivamente, nunca me he desvelado por nada. Creo que toda la cantidad de tiempo y pasión que he puesto en la literatura, quizá si eso lo hubiese puesto en el derecho penal o en el derecho civil, tal vez hubiera sido un abogado excelente con una carrera exitosa y con mucho dinero, pero profundamente infeliz y eso no fue lo mío.

– *¿Hace tiempo, veinte años tal vez, bebimos en tu casa y me impresionó como llenabas un botellón con vino cada vez que lo vaciábamos. ¿Cuéntame eso, tenías una cava de vino?*

Tuve una época muy favorable desde el punto de vista económico y me dediqué a la especulación financiera, yo que no conozco nada de ese mundo me dediqué por mis corazonadas a prestar dinero para especular y recibía un porcentaje. De pronto ese dinero que tenía creció. Fíjate que cuando vino la dolarización yo tenía cerca de ochocientos millones de sucres y bueno, me dije, ya tengo todo arreglado, pero llegó la dolarización y apenas recibí cuarenta y cinco mil dólares, lo que ni para un departamento me alcanzó. Pero la vida fue muy generosa y dadivosa conmigo, a la muerte de mis padres, como hijo único, me tocó algo de esas herencias y volví a rehacer mi vida que había, prácticamente, quedado a la intemperie luego de la dolarización. Después me vino el Premio «Eugenio Espejo» y entonces tengo para vivir con cierto confort y llevo una vida modesta; aunque he tenido ciertas aficiones un poco caras entre las cuales está el vino. Claro, en ese entonces yo compraba por cajas el vino y así nació mi colección. Llegué

«No ambiciono nada, todo lo que tengo lo considero un exceso y nunca me he desvelado por nada»

a tener alrededor de unas mil quinientas botellas de vino, lo que era más o menos apreciable. Desgraciadamente en los trasteos de casa y como el vino es muy sensible y chinchoso, ahora mi colección de vinos es eso, colección pero de vinos no digeribles. Guardo algunas botellitas importantes de *chardonnay* que ahora cuestan algún dinero. La cata del vino me gusta, todavía tengo algunos vinos que han aguantado bien y cuando me visitan los amigos les agasajo con estos vinos. Hubo un tiempo en el que también me era posible adquirir algunos cuadros, ahora es imposible por los precios. Cualquier aprendiz de brujo pide cuando menos unos 500 dólares de entrada por un cuadro incipiente. Yo les digo a los amigos, cuando les invitaba en calidad de Presidente de la Casa de la Cultura, que una manera de mimarles era con los vinos y prestándoles mi departamento que tenía en el centro de la ciudad y claro ellos me obsequiaban un cuadro y yo les decía no, por favor no, porque lo que quiero, es que por amistad me vendas a un precio razonable, y claro, tengo algunos cuadros valiosos, de amigos que me obsequiaron o vendieron. Tengo todavía un pequeño confort. Para qué me voy a quejar.

– *¿Cómo ves la poesía contemporánea, qué expectativas tienes?*

La ventaja de la poesía estriba en el hecho de que, precisamente, no está dada por el consumo, mientras que la novela está sujeta a las leyes de la oferta y la demanda, por lo tanto es una mercancía, claro es posible saborear el éxito con la narrativa. Pero el poeta no aspira nunca a tener como fuente de lucro a la poesía. El poeta conserva su libertad, somos insobornables los escritores de poesía. Lo mismo que nos limita desde el punto de vista económico, se fomenta con la libertad, el poeta es dueño de su texto y puede introducir las mejoras que pueda, cosa que el pintor no lo puede hacer; el pintor vende el cuadro y ya no le pertenece a él y no puede mejorarlo. En cambio nosotros podemos permitirnos mejorar el texto, aún cuando se ha sometido a la crítica o a la publicación. Y esto me parece una maravilla.

«La cata del vino me gusta, todavía tengo algunos vinos que han aguantado bien y agasajo a los amigos cuando me visitan»

Yo creo que la poesía está en América, quizá porque todavía mantenemos un cierto trato con la naturaleza. Nuestra vida tiene cierto poder, cosa que ya no pasa en Europa o Estados Unidos con el desarrollo tecnológico y las formas de vida que han ido disecando la recepción poética. La gente está preocupada por hacer dinero y tener éxito. La poesía aspira a ser una crítica de la sociedad y esto comienza a notarse en la poesía actual. Una buena cantidad de poetas están denunciando y haciendo visible su preocupación por la ecología y el desastre que se está precipitando sobre el planeta por la mala explotación de las riquezas. Acá en América al mantener ese contacto permanente con la naturaleza, nosotros tenemos otra sensibilidad. Los grandes nombres de la poesía están surgiendo en América, luego de un Paz, de un Borges, de un Neruda, indudablemente hay otros poetas nuevos como José Emilio Pacheco en México, poetas en Argentina y sobre todo en Brasil, que ha sido siempre una potencia poética. La poesía está en América y tenemos que celebrar eso, todavía podemos gozar y perseverar en el trabajo denodado para que quede en el corazón de los lectores ©

«Yo creo que la poesía está en América, quizá porque todavía mantenemos un cierto trato con la naturaleza»

Diana Bellessi: Universo múltiple

Ezequiel Mario Martínez

Escritora canonizada por la crítica literaria de su país, respetada y reconocida por el conjunto de sus colegas, Diana Bellessi nos adentra en su universo múltiple, singular, donde la voz se hace poesía que fluye y se encauza. De su poética emerge el aroma de las tierras de América, su tradición, la potencia irredenta de la cultura ancestral atravesada por el linaje europeo que mestizó lo autóctono, lo transformó para siempre en nueva carne, materia e historia.

La palabra en esta poeta rioplatense se torna llanto, baile, deseo, comunión, grito de liberación. La voluntad de ser se manifiesta en toda su obra, donde lo individual y lo colectivo se funden, se retroalimentan, una y otra vez. Hay cadencia, ritmos que quieren salir, melodías que resuenan al dejarse leer, casi susurrando.

Conversamos con la autora en su casa de Buenos Aires, donde el repaso por su *Tener lo que se tiene. Poesía reunida* (Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires), su vida y su trayectoria, la historia de la Argentina, el porvenir de América Latina; es decir, sus temas, se vuelven un todo, indivisibles.

– *¿Qué busca en el Poema? ¿Tiene la Poesía un fin, un objetivo?*

– Sí, me parece que el objetivo de la poesía es expresar la subjetividad del ser humano, que en la particular manera de ser escrito, busca un puente con su lector más comunal que comunicacional. Es más de comunión con el lector.

– *Tributo del mudo fue escrito en plena dictadura militar argentina, quizás en el momento más álgido de represión del*

régimen. Este libro da la sensación, al leerlo, de una búsqueda desesperada de salvar a la palabra frente al discurso oficial dominante y al exterminio. ¿Existió un despojo de la palabra en ese período?

– Sí, yo siempre digo que se secuestraron cuerpos y voces. Yo no pude escribir durante un momento largo en la dictadura. Hasta que escribí este libro. Es un libro que está hecho con fragmentos e hilachas del poema. Cuando vos decís «hay sangre entre los robles», por decirte una expresión, los robles se ponían rojos. Ésa sangre entre los robles tenía el peso de la sangre de los cadáveres en el río. Esa es la manera también oblicua que a veces tiene la poesía. Pero sí, fue un período del cual teníamos que hablar. Hablábamos en casa en voz baja, siempre con temor a que a través de la pared se escuchara algo del otro lado. No podíamos hablar en los bares; no se hablaba en los taxis; casi ni iba uno a los bares. Yo, por las dudas, no iba a Buenos Aires en ese período.

– *¿Dónde estuviste en ese período?*

– En el Delta. Cuando *Tributo del mudo* finalmente me abrió las puertas a la escritura, después de haber estado unos años sin poder escribir nada, me llegó el regalo de *Crucero ecuatorial* que es un librito que yo escribí cuando ya tenía *Tributo escrito*. Lo escribí en semanas, en pocos días. A través del recuerdo de ese viaje que había hecho antes de volver a Argentina y antes también de la dictadura, en el Delta.

– *¿Seguís yendo al Delta?*

– Sí, tengo una casita allá que compré. Tiene un arroyo que da al río. Paso muchos meses del año allá. Trabajo duro, pero me doy el lujo de no trabajar durante varios meses y vivir bien. Es cuando más escribo, cuando más leo. Cuando puedo paso Enero,

---

«Se secuestraron cuerpos y voces. Yo no pude escribir durante un momento largo en la dictadura»

Febrero, Marzo y Abril. Después voy y me quedo unos días, cuando puedo, durante el resto del año.

– *¿Qué elementos de la cultura popular argentina ve presentes en su obra?*

– ¿Y vos cuáles crees?

– *Para mí fundamentalmente darle voz a los oprimidos, a los excluidos, a los marginados...*

– Eso es algo que se nota desde el principio. Se nota desde el hilito en prosa de *Uli*, y en *Crucero Ecuatorial* las épocas de marginalidad del viajero. Creo que la cultura popular argentina aparece de diferentes maneras. Aparece también en *Danzante de doble máscara*, aunque la construcción del poema es otro. Allí hay un trabajo para poder hablar de los parientes. Unos años más tarde se vuelve a abrir el camino en el libro *Sur*, donde a partir de los letristas, orejeros de música popular, viene así como el canto del arte menor y la copla de la infancia. Por *Sur*, y por el ya en esa época antiguo amor a los cantos indígenas de todo el continente, se abrió una puerta. Otra puerta... creo que es en el libro posterior donde esto se afina. Donde se afina para mí el interés y la búsqueda en torno a lo que había detrás de la tradición de ruptura. Yo crecí con la tradición de ruptura.

Yo me fui enseñando solita a lo largo de los libros. Y me parece que *Sur* es el libro donde llevé a cabo el primer ensayo, y le da lugar al que le sigue. Es donde esto se afinó y se abroqueló de una manera rara, no sé por qué, con ciertas nociones del cristianismo primitivo y popular. Como le pasó a Paolo Pasolini en un momento de su obra. Hasta que en *Mate cocido* hace pie realmente. Con *Mate cocido* yo siento que volví a casa. No te olvides que yo vengo de una familia campesina, sin tierra, humilde. *Mate cocido* que es un libro que se escribe en los años terribles del dos mil, dos mil uno, dos mil dos. Ahí es cuando uno vuelve a casa. «Casa» ya no existe, pero uno vuelve a casa, es una casa imagina-

---

«Para mí, es fundamental, el darle voz a los oprimidos, a los excluidos, a los marginados...»

ria. El efecto de *Mate cocido* continúa en el libro posterior que se llama *Reunión del instante*, donde todavía estamos inmersos en los piquetes populares y todo eso. Todo esto ocurre en el dos mil, hasta desembocar en una poesía más tranquila, en una voz más pareja. Hasta desembocar en un lugar que a mí me gustaba mucho.

Entonces de esa manera, en el último libro que escribí, que le da nombre al conjunto de toda la obra reunida que se llama *Tener lo que se tiene*, donde yo ya soy dueña del endecasílabo, dueña por haberme ido entrenando, puedo decir que sí, puedo decir que no, puedo ir bien atrás en la amplia tradición del idioma castellano y la versificación de ese idioma, y al mismo tiempo puedo decir no desde la tradición de ruptura, con síncopas, con acentos cambiados, con cabalgamientos y fricciones adentro. Donde de lo que se habla es siempre más o menos de lo mismo, pero en las variaciones de un espiral, digamos.

En ese libro sobre todo se habla de cosas muy pequeñas, pequeñas visitas, lo que hace el vecino. Temas pequeños y descomunales del alma humana. Así como alguna gente considera que en *El jardín* llego a un punto, alto de escritura, yo creo que en este último libro *Tener lo que se tiene* debía pasar lo mismo. Uno va arrastrando cosas y empujando materia, hasta que en un momento sedimenta. Pero casi no tuve devolución de la gente de ese libro, porque está metido dentro de la obra reunida. Cuando vos sacas libros separados salen con reseñas, comentarios, una serie de cosas, pero cuando vos sacás mil doscientas páginas es mucho más difícil.

– *En* Danzante de doble máscara *se manifiesta el conflicto cultural entre América y Europa ¿Se ha resuelto este dilema?*

– En aquél momento no te olvides que no estábamos en los 70. Los ideales de la patria grande, y todo lo que acompañó esos años se vino abajo, se diluyó. Fue un libro completamente a contramoda. Cuando ese libro salió en los 80 la gente me decía «¿no-

---

«En *Tener lo que se tiene* se habla de cosas muy pequeñas, pequeñas visitas, lo que hace el viento»

sotros qué tenemos que ver con los indios?» «¿qué tenemos que ver con los indios de Taxante y con los indios del Sur?». A mí me emociona haber precedido. *Sur* se publicó en el año 98. Fue escrito años previos, hacía 4 o 5 años más o menos, y me emociona que tantos años después haya venido Evo Morales y la gran movida de origen indiano.

– *Para mí es el hecho político más significativo de los últimos quinientos años...*

– Yo pienso lo mismo. Además, el renacimiento y la puesta en voz en las radios y la televisión de la ley Aymará también es un poder extraordinario. Ahí tenemos entonces de nuevo el acto progresista. Ahí se desayunó que había indios en América Latina y que no eran simplemente los indiecitos en las postales de turismo, sino que existe una presencia en nuestra propia cultura, aún en nosotros que no estamos en contacto con comunidades indígenas. Nosotros tenemos una mente, una subjetividad, y una lengua mestiza. Todo el tiempo decimos «el chancho», «la chacra» y éstas son palabras que no vienen del castellano, sino que vienen del mapuñandú, del quechua, del guaraní, etc. Pensamos como un mestizo, por más rubios que seamos y toda nuestra familia haya bajado del barco, como decíamos antes. Al llegar a Europa te sentís perdido. Aún cuando llegás a Italia, donde unos siente, quizás, un poco más la cercanía. Sobre todo la manera de vivir de Buenos Aires y sus alrededores. Es tan bueno que las bases indígenas y obreras de Evo Morales hayan hecho todo lo que han hecho hasta ahora y también lo que espero que suceda en Ecuador. Yo siempre digo que los artistas no vamos a la vanguardia, sino que vamos a la retaguardia. A la vanguardia van los que tienen hambre. Nosotros somos gatos de cola. Pero aquí y allá hay momentos en los que el ojo ve algo que va a suceder veinte años después y yo creo que porque vengo del campo me pasó eso. Sentí una identificación con el mundo americano y del Pacífico tan grande. Y si eras una mochilera y andabas por ahí era imposible no sentirlo.

«Evo Morales es el hecho político más significativo de los últimos quinientos años»

– *La búsqueda todavía de los procesos que mencionamos, del proceso de Bolivia. Esa búsqueda de identidad, de hacer un camino autónomo bajo una tradición histórica propia...*

– Ahora tengo un libro que está inédito, casi terminado o por terminar, no sé todavía. Es un libro raro. Tiene una parte que se llama «La enseñanza del oro», en pleno Siglo de Oro. Lo que quiero decir es que aquí comparece la herencia europea de la lengua. Hace dos años estuve en una colonia de artistas en Italia y nunca había ido a Italia. En mi familia mis ancestros son italianos. Había ido a Europa muchas veces, pero nunca había visitado Italia y me emocioné de tal manera en ese país, así como me emocioné cuando recorrí América Latina. Pero cuando vi la luz del Cuatroccento del arte pictórico italiano, sentí pertenencia, y en ese sentido, el conflicto. Éstos mestizos, ésta subjetividad, y ésta manera de mirar al mundo.

Vemos lo que los propios italianos ya no ven. Hay una cosa misteriosa y extraña. Te voy a dar un ejemplo: cuando yo era pequeña, recibía algunas historias contadas por mis tías y mi papá, que a su vez renombraban a mi abuela y a mis tías abuelas, y hablaban mucho... suponte aparecía una luciérnaga, esto está en un poema en alguno de mis libros, y mi papá decía en italiano, ya no me acuerdo más la frase exacta, pero decía la «luccele» e indicaba que ya venía el trigo. La presencia del trigo era algo muy fuerte en mis abuelos paternos, sobre todo, y en toda la familia que había venido de Italia. El trigo, las colinas con el trigo, esta cosa a mí me quedó de chiquita. Por supuesto que me crié en el campo y había campos con trigo, pero no era lo mismo las colinas con el trigo que el trigo de la pampa húmeda. Pero cuando llego a Perú, al lugar donde estaba la residencia, veo las colinas que habían sido tabacaleras. Se había cultivado el tabaco por varias décadas hasta que el tabaco no fue más y volvieron con el trigo. Y yo sentí que volví al paisaje de mis abuelos. Pero sentí, no te puedo contar de qué manera radical, antigua, que volví a casa, que volví al relato de mis abuelos, que nunca más pudieron volver.

«Cuando vi la luz del Cuatroccento del arte pictórico italiano, sentí pertenencia, y en ese sentido, el conflicto»

Entonces vos mirabas esas colinas de trigo, que cuando llegué estaban todavía verdes, y cuando me volví estaban amarillo oro y estaban juntando al trigo. Y en ese sentido, creo que yo miraba al trigo como la nieta de aquellos viejos, que tuvieron que dejar sus hogares porque se morían de hambre y vinieron a América. Vinieron a América y no nos dieron casi nada, porque no nos pasaron la lengua, no pasaron costumbres más que algunas comidas y unas pocas festividades. Yo siempre decía: «¿yo qué tengo que ver con Europa? ¿Qué tengo que ver con Italia?», pero sé que algo mamamos de ahí. Algo mamamos de las golondrinas que venían a juntar el maíz, del guaraní, del sapucai, del quechua y el relato de los viejos de la familia. Mamábamos aquellos campos de trigo. Yo llegué a arrodillarme cerca del pueblo de mis abuelos. Ellos eran campesinos nómades de la región de la Marque. Llegué a arrodillarme, llorar y levantar un ramito de trigo para traerle a mi hermana. Y estas son cosas muy arcaicas que pueden ser también muy políticas si uno quiere, pero que van directo al corazón.

– *Vivían el vínculo con la tierra más directo, sin mediatizar...*

– Claro, es una manera de observar la historia de la cultura italiana, de la cual aquellos ancestros tuyos vinieron y a vos te llegaron fragmentos, retazos... es una manera de mirar que ya no tiene la gente de ese lugar.

– *Es esa memoria de los que vinieron acá, mirando desde acá, no como el imaginario colectivo actual, siempre mirando desde allá...*

– Esos viejos inmigrantes que querían que sus hijos, ya mis padres, fueran argentinos. Argentinos, no europeos. Y los nietos ya ni te cuento... Yo nací en el 46, justo cuando Perón asume la presidencia. Somos una cosa rara los argentinos en ese sentido...

– *El argentino y el momento en que se construye nacionalidad, principios del siglo XX, la condición para construir nacionalidad e*

«Algo mamamos de las golondrinas que venían a juntar el maíz, del guaraní, del sapucai, del quechua»

identidad nacional argentina mediante la supresión de la identidad nacional de origen.

– Ese amor a la tierra italiana es el amor de alguien que no es italiano. De todas maneras la construcción de los estados nacionales hizo desastres...

– *... porque acá se construyó la vertiente del nacionalismo más chauvinista, oligárquico. Después se resignificó lo nacional...*

– Se resignificó, sí. Pero lo bueno es que se resignificó en el plano regional. Y crecimos: Sudamérica, Latinoamérica, etc. Es ahí donde somos argentinos. Es ahí donde somos brasileños, donde somos peruanos, donde somos colombianos. Donde somos algo.

– *¿Creés posible la construcción de la «patria grande» así como la soñaron Bolívar, San Martín, Mariano Moreno?*

– Como soñó Bolívar pero de otra manera más loca ahora. Yo creo que estamos ahí, que estamos en el umbral. Pero no en la concepción del siglo XIX, finales del siglo XVIII y principios del XIX, como Bolívar y San Martín, sino de otra manera. En aquella época no había la mezcla extraordinaria y maravillosa que hay ahora en las convenciones de los países latinoamericanos. Es otro el mundo ahora. Hace un siglo y medio era otro mundo. Igual lo que se sustenta por debajo es una lengua que hablamos en común, hasta con Brasil, porque el portugués se entiende, son muy parientes digamos.

– *¿Creés que esa es la matriz que en definitiva articula, integra, unifica?*

– Yo creo que sí, aún en los períodos en los que más lo negamos. Aún cuando se dijo «no», aún cuando se dijo «basta», «me tienen harta de ese cuento, ya me tienen harta de los treinta mil desaparecidos, de la patria grande» que es una reacción comprensible también, digamos. Me parece que es un fantasma que vuelve

---

«Lo que se sustenta por debajo es una lengua que hablamos en común»

siempre. Y los fantasmas que vuelven siempre te están señalando un camino real. Aunque vos los sientas de diferente manera, de otra forma.

– *En otros términos, como lo decía Alcira Argumedo, del flujo y el reflujo.*

– Claro, vos fijate lo que fueron las guerras de liberación de África. Después los sueños de los africanos fueron construir un capitalismo nacional africano. Es una tristeza terrible, porque además la posibilidad de construcción de ellos, salvo algunos países como Sudáfrica y otros, es casi nula. Pero en América Latina no es casi nula, en un tris se puede hacer. Es de lo que hablamos antes cuando hablamos de kirchnerismo. Qué lástima que uno no va a estar un rato después. Que lástima que no vamos a estar acá dentro de treinta o cuarenta años para ver qué sucede en el mundo... ya no voy a estar, ya estoy muy viejita para eso...

– *En la última época de mi vida, espero poder vivir en una región más autónoma, más integrada, más libre, más justa...*

– Sí, mientras eso después no te origine nuevos imperialismos. Porque vos sabés que ese es el problema. El propio Brasil, la propia Argentina se liberaron de los españoles pero han tenido guerras territoriales. Aplastaron a Paraguay por ejemplo, a Bolivia, etc. Estará por verse qué es lo que haremos después, pero ojalá que hagamos algo cuerdo, coherente. Yo creo que el sine quanon de esto es la distribución de la riqueza.

– *¿En qué momento la poesía se vuelve política?*

– ¿En la historia de la poesía?

– *No, en vos.*

– Todo es política. Todo es político. Podés hablar del amor y es político; podés hablar de la cucharita del café y es político. Todo lo que tocás, todo lo que mirás es político. Todo lo que

---

«Todo es política. Todo es político. Todo lo que tocás, todo lo que mirás es político»

mirás desde una perspectiva particular se vuelve político. Yo no creo que mi poesía se haya vuelto política. La politicidad del arte, por llamarlo de alguna manera, o lo que fuere, digamos...

– *¿No creés que exista entonces una producción artística en todas sus direcciones separada de la política?*

– No, de ninguna manera, porque no está separada de la sociedad. Entonces nunca está separada de eso que llamamos la red política, que no se sabe muy bien qué es, porque estamos hablando de una cosa muy vasta y muy amplia. Pero por ejemplo, yo publiqué un libro que se llama *Heroica* y el leitmotiv de ese libro es el amor de una mujer por otra mujer, y fue un libro profundamente político, de red quiero decir. Y el efecto que produjo fue un efecto político. Yo me di cuenta sobre todo en muchas de las lectoras que tuvo ese libro. Es decir, de cualquier cosa que vos hables, aunque vos estás hablando de lo que sentís y de tu corazón, es político.

Es una cosa muy rara lo que pasa. No sé muy bien lo que estoy diciendo cuando digo «política» pero yo creo que la crisis del año dos mil, en lo personal, a mí me enseñó mucho más de lo que pasó en los setenta. No es que yo no valore lo que pasó en los setenta, claro que lo valoro y me constituye. Además tuve momentos maravillosos en Córdoba, Rosario, en Buenos Aires. Esa unión de los estudiantes con los obreros fue algo extraordinario.

– *«Obreros y estudiantes unidos y adelante»...*

– Claro, pero volvió a pasar eso en el año dos mil. Volvió a pasar de otra manera, con los caídos sin trabajo, porque los que estaban en los piquetes era básicamente la gente que se había quedado sin trabajo; la gente desnutrida; la gente que dice «yo no me voy a morir, no quiero morirme, no quiero que se mueran mis hijos» y ahí había en medio del foso del silencio un discurso extraordinario, un discurso del que la poesía mamó a lo largo de esos años, se hizo eco. Lo mismo pasó con las artes visuales, cada

---

«Yo publiqué un libro que se llama *Heroica* y el leitmotiv es el amor de una mujer a otra, y fue un libro político»

uno habla de lo que más conoce, de lo que uno hace. Y ese hacerse presente allí, me refiero a esa clase media ilustrada, como yo por ejemplo, no constituía la vanguardia. La vanguardia eran los hambrientos, y nosotros estábamos ahí atrás como diciendo «vamos con ustedes y aquí estamos»... Y esa fue para mí como una enseñanza extraordinaria. Esos chicos con sus pañuelitos palestinos y sus bastones defendiendo a las mujeres con los niños que iban dentro de las columnas, o esa manera cariñosa de «doña, ¿quiere un mate?» «doñita, le consigo una empanada», esta cosa es una militancia intensa y blanda como el agua. En ese sentido para mí fue una enseñanza mucho más grande que la militancia de los setenta. Tuvo el respeto y el cariño que tengo por la militancia.

Cuando ya estaba Kirchner en el gobierno, recuerdo haber oído hablar a muchos españoles progresistas que venían de visita acá, y más que hablar yo sentía que me daban clase, que nos daban clase, «siempre ustedes con ese peronismo, se van a seguir equivocando, siempre se equivocan», y era como que ellos no se habían equivocado. Sin embargo uno ve a ahora que están en medio de la tremenda crisis consecuencia del neoliberalismo. Ellos que nos venían a dar clase, yo ahora digo ¿se darán cuenta? ¿se estarán dando cuenta? Porque no es que acá no haya gente desempleada y no haya gente que no pase hambre, porque también hay. Pero la manera en la que nosotros estamos pasando esta tremenda crisis mundial es mucha más llevadera que la que están pasando los países europeos o Estados Unidos. Entonces, digo, ¿por qué constantemente nosotros somos la materia y el norte es la cabeza, las categorías? Y me pregunto, si así como nosotros aprendimos esto en el año dos mil, los europeos y norteamericanos también podrán aprender algo.

– ¿Por qué cree que se define su poesía como «inmanente», como alejada del objetivismo?

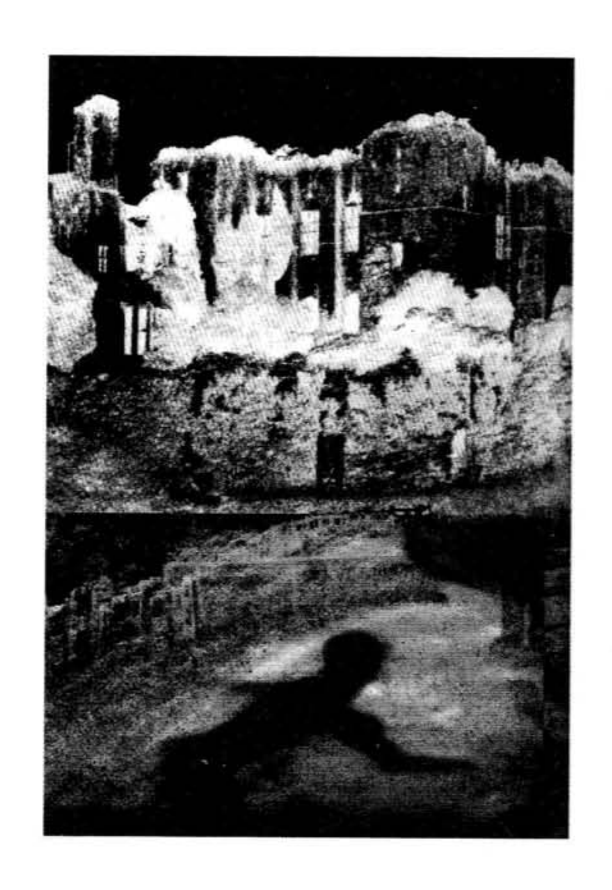
– Yo puedo entender parte del discurso objetivista y parte de la poesía y el objetivismo producto de los noventa y el dos mil. Parte de la cual me parece bien incluso. Me parece que todos son

---

«Nosotros estamos llevando esta tremenda crisis mundial de manera más llevadera que en Estados Unidos o Europa»

aire fresco, que lo que hizo Cucurto fue aire fresco. Nadie salió indemne de eso. Yo tampoco salí indemne. Yo salí, digamos, de otra manera. Pero de verdad creo que por más que vos mires el afuera, por más que vos mires un mundo de objetos, por más que vos mires el mundo de la basura y de la ruina incluso, sobre la cual se asoma una buena parte de la buena poesía argentina escrita en esos años, siempre esto lo vas a hacer desde las profundidades del sujeto que mira, y yo creo que es imposible erradicar ese sujeto que mira. Y lo que encuentro además en los últimos años en la poesía argentina es un fuerte retorno a ese nihilismo, entre los poetas que ahora tienen al rededor de cuarenta años que más me gustan de Argentina. No sé por qué dicen lo de inmanente, eso hay que preguntarle a los críticos que llegan a decir eso, pero una chica de campo siempre tiene una cosa inmanente, siempre vive inmersa en una materia cercana y en el paisaje que la rodea. Yo creo que si hablamos de inmanentismo estaremos hablando de que mirás un pajarito y te sentís un pajarito, pero no sos el pajarito. Esto de establecer un diálogo con la naturaleza es como establecer un diálogo con los adoquines, o con los carritos de los cartoneros, no hay mucha diferencia. Y siempre, en ambos casos, el que rige y toma decisiones, y sabe lo que pone, lo que saca, lo que corta, lo que deja es ese yo subjetivo que escribe.


H
Biblioteca



Pedro Antonio de Alarcón en la Guerra de África

Fernando Valverde

Cualquier nueva aportación sobre la biografía del accitano Pedro Antonio de Alarcón parece sacada de una obra de ficción, donde las claves de entender el mundo de su tiempo se imponen como eje central de una trama que alcanza un dramatismo aún más grave cuando es tratado como material biográfico.

La evolución ideológica de Pedro Antonio de Alarcón es una de las grandes disyuntivas que se presentan a la hora de estudiar su biografía. La construcción del mito de un Alarcón católico, conservador y militarista no se relaciona muy bien con el joven personaje que se negó a concluir sus estudios en un seminario y que marchó a Madrid en busca de una carrera literaria que le acarrearía grandes contratiempos a causa de sus ideas revolucionarias.

Alarcón, uno de los granadinos más universales, comenzó a colaborar con la revista *El Látigo* nada más llegar a la capital. Se trataba de una publicación de carácter satírico que se hizo muy popular gracias a sus ataques contra la reina y contra cualquier otra autoridad. Allí, bajo el pseudónimo de *El Zagal,* Alarcón publicó artículos incendiarios que le ganaron muchas enemistades en la ciudad, pero también el reconocimiento y la admiración de los que profesaban su misma ideología.

Varios autores: *Pedro Antonio de Alarcón y la Guerra de África: Del entusiasmo romántico a la compulsión colonial.* Editorial: Anthropos, Barcelona, 2010.

A principios de enero de 1855 Alarcón alcanzará la dirección de *El Látigo,* puesto que desempeñó por poco tiempo. Su renuncia llegará a causa de un desafío entre el accitano y García Quevedo, un periodista de *El León Español* con el que se había cruzado graves acusaciones. Tras errar Alarcón su disparo, García Quevedo, pistolero experimentado, soltó un balazo al aire perdonándole la vida. Este hecho, como señalaría el propio Alarcón en alguno de sus textos, provocó que estuviera nueve años sin escribir sobre política y que se replantease su posición ideológica.

Con el propósito de derribar ciertos mitos incómodos que circulan en torno a la obra de Pedro Antonio de Alarcón, y muy especialmente a su relación con la guerra de África, un grupo de investigadores ha publicado en la editorial Anthropos el libro *Pedro Antonio de Alarcón y la Guerra de África: Del entusiasmo romántico a la compulsión colonial.* Bajo la dirección de José Antonio González Alcantud, han colaborado con la edición Víctor Morales Lezcano, Vicente Moga Romero, Manuel Lorente Rivas, Antonio Lara Ramos, Amelina Correa y Antonio Enrique.

En el libro se nos descubre que tras esta primera etapa en la que Alarcón se enfrentaba a cualquier forma de poder, aparece la figura del joven que busca satisfacer su vanidad literaria en medio de una ciudad como Madrid, que sin duda tiene muchas cosas que ofrecerle, y en la que va logrando un prestigio considerable hasta convertirse en el hombre de moda.

Alarcón no dudó en alistarse en el ejército para defender al país dentro de esa tendencia imperialista que supuso la guerra contra los marroquíes. Se trataba de una buena oportunidad para alcanzar la gloria y además viajaría como cronista de *El Museo Universal.*

Como describe Antonio Lara Ramos en un artículo que se incluye en el libro, «el Alarcón que se lanzaba a la empresa africana, en su doble cometido de cronista y soldado, era un hombre que se aprestaba próximo a los veintiséis años y que había sufrido una transformación en su pensamiento, valorando ahora otros elementos que consideraba más beneficiosos para el equilibrio de una España de difícil conjunción política».

Las crónicas enviadas desde el frente por Alarcón no escatimaron detalles de primera línea y trazaron retratos patrioteros de los

soldados que allí lucharon. De más que marcado tono épico, en sus notas describía a O'Donnell como «el hombre público más digno de consideración y respeto», y a Ros de Olano, que se encontraba afectado de cólera, no ya como un general para sus tropas, sino como un padre.

Con el clima nacionalista que se vivía en España, las crónicas de Alarcón consiguieron un éxito inigualable. El joven periodista recibió desde muchos puntos del país más de 20.000 cartas. Pero la verdadera cumbre de su popularidad llegó al publicar *Diario de un testigo de la Guerra de África,* del que se agotó en pocos días una primera edición de 50.000 ejemplares, lo que propició una venta de hasta cuatro millones de reales que le proporcionaron una importante despreocupación económica.

Tras las victorias de Castillejos, Tetuán o Wad-Ras la intervención de Inglaterra obligó a España a retroceder posiciones y a renunciar a gran parte de las aspiraciones que albergaba en el norte de África. En 1860 se concedía al soldado Alarcón licencia provisional y regresaba a España, encontrando ya pocas razones por las que permanecer en el continente africano. «Hoy creo o, por mejor decir, hace mes y medio que creo que nuestra misión en África está terminada por ahora; que la continuación de la guerra no tiene objeto; que será una calamidad para mi país; que el espíritu público está extraviado en España; que la prensa de la corte, poderosa palanca que agita a su placer la opinión, empuja a nuestro ejército hacia un abismo», escribió Alarcón

Santiago Roncagliolo y el thriller psicológico

Norma Sturniolo

Santiago Roncagliolo (Lima, 1975), cambia de escenario y de género o, mejor, de aproximación a un género en su novela reciente *Tan cerca de la vida* (Alfaguara, 2010). El mismo autor ha hablado de su deseo de que cada libro sea como un viaje distinto. Roncagliolo, además de escribir literatura infantil, ensayo, artículos periodísticos, guiones, realizar traducciones y oficiar de negro literario, actividad esta de la que parece derivarse la trama de uno de sus libros, se acercó al género de la novela negra en *Abril rojo* con la que obtuvo el Premio Alfaguara en 2006, donde escribe sobre la realidad política de su país. Optó por el realismo en *Pudor* (Alfaguara, 2004) que narra los secreto ocultos y la incomunicación de una familia de la clase media limeña; novela que fue llevada al cine en el año 2007 por los hermanos David y Tristán Ulloa. En la línea de la novela picaresca se encuentra *Memorias de una dama* y ahora, en *Tan cerca de la vida* con la elección de Tokio como escenario de la novela, hay una aproximación a la ciencia ficción, aunque mucho de lo que se cuenta, está sucediendo hoy mismo. Lo que la hermana con las anteriores novelas son los temas que reaparecen una y otra vez en la obra de Roncagliolo: la incomunicación, la soledad, la dificultad de conocer la realidad, la mentira –con distintos disfraces según la historia que cuenta– que oculta la realidad, la muerte.

Santiago Roncagliolo: *Tan cerca de la vida*. Ed. Alfaguara, Madrid, 2010).

En esta última novela hay una ambigüedad que enriquece la posibilidad de más de una interpretación. El autor limeño ha afirmado que el escritor que hoy habla con sentencias de la vida tiene poco crédito porque en el presente se desconfía de todo.

La influencia del cine se deja sentir en toda su narrativa. En *Tan cerca de la vida* es evidente –y Roncagliolo mismo lo ha declarado– el recuerdo de *Lost in traslation* la multipremiada película de Sofía Coppola. El hotel donde se desarrolla buena parte de la trama de *Tan cerca de la vida* es el mismo en el que se hospedan los protagonista de la película y en el que, por otra parte, se hospedó el mismo Roncaglio. O sea que este libro halla su inspiración en las propias vivencias del autor que estuvo en Tokio durante treinta días y parte de lo que describe tiene que ver con sus experiencias en la esa ciudad, en los recuerdos de películas, incluso para el lector es imposible no recordar la serie *Matrix,* libros como los de Kazuo Ishiguro, sobre todo *Nunca me abandones*, que también se llevará a la gran pantalla, o puede evocar otros libros como *Equivocado sobre Japón,* de Peter Carey. Ahora bien, de ese palimpsesto surge el libro personal de Roncagliolo donde reconocemos las huellas de identidad literaria del autor peruano.

La incomunicación y la desmemoria

Uno de los aciertos de la novela es que su acción se desarrolla en Tokio. En este sentido *Tan cerca de la vida* conecta con las llamadas novelas de espacio. La ciudad elegida es tan apropiada para la trama novelesca que, en realidad, parece como si todo surgiera por obra y milagro de esa ciudad. El protagonista, Max es un occidental que llega al país del sol naciente aquejado de *jet lag* después de muchas horas de vuelo, para asistir a una convención de inteligencia artificial. Tokio es la ciudad ideal para desarrollar una novela donde hay aspectos de ciencia ficción y otros, muy reales, que tienen que ver con la perplejidad, el desconcierto, la desorientación frente a una cultura muy diferente, aunque parezca semejante. Me refiero al alto grado de occidentalización de Tokio que puede mostrar una fachada semejante como copia superlativa de la cultura de occidente pero que, como muy bien demostraba

Peter Carey en *Equivocado sobre Japón,* encierra en sus entrañas una tradición que es ajena y cuyo código no es fácil descifrar. Max, el protagonista, se siente tan solo en el inmenso hotel donde se alberga como el actor *Bob Harris* –interpretado por Bill Murray– y la veinteañero Charlotte –protagonizada por Scarlett Johansson– en *Lost in traslation.* Max es un hombre con una verdad oculta, compleja, que tiene que ver con un Otro del que ni él mismo tiene noticia al comenzar la novela. De ahí que me parece un feliz hallazgo que la Corporación para la que trabaja se llama Géminis, quizá sea una casualidad que el autor la haya llamado de esa forma (habrá que preguntárselo), pero casualidad o no, lo cierto es que el nombre de géminis evoca la dualidad, el gemelo, el otro y en esta novela los problemas de identidad son capitales.

Los hoteles, lugares extraños, en los que se vive provisionalmente son lugares ideales para intensificar los problemas de identidad, son espacios de desidentificación. Más aún cuando se trata de un hotel de las dimensiones del que aparece en la novela que, todos los que hayan visto la película *Lost in traslation* podrán recordar. La soledad se acentúa con la compañía de los aparatos de alta tecnología que hay en la habitación del hotel. El presidente de la compañía le da a Max uno objeto que ya existe, como es un asistente personal que conocen todos los gustos de quien los posee y aconseja a su propietario los lugares de ocio y eventos relacionados con sus preferencias. Sin embargo, lo que no puede dar ninguno de esos aparatos es el calor de la compañía humana, los afectos. Insomne a causa del *jet lag* como los protagonistas de la película de S. Coppola, la angustia vivida por Max tiene matices que la singularizan. El retrato de este personaje y la atmósfera creada son dignos de elogio. De ese complejo personaje se nos va descubriendo aspectos inquietantes. En lo único que se parece a sus otros compañeros de la convención, (todos con sus trajes grises comunicándose con pantallas de ordenador o con móviles), es en la obediencia al presidente de la convención. Por lo demás, desde un principio queda claro que no encaja en ningún grupo.

Un tema desarrollado ampliamente es el tema del sexo y lo que parece invención del narrador es una realidad ya que en Japón se ofrece variados y distintos niveles de sexo. Desde contratar a una mujer para hablar con ella, algo que no le ha quedado claro al pro-

tagonista por lo cual participa de una situación de equívoco tragicómica, hasta la existencia de hoteles que ofrecen un escenario de fantasía. La relación sexual que entabla Max con Mai, una camarera del hotel está minuciosamente descripta, con una plasticidad cinematográfica y tendrá la función de salvar al protagonista. El sentimiento que surge entre ambos participa de lo lúdico, del compañerismo, de la violenta pasión y del amor redentor.

Las descripciones de las calles de Tokio, de sus mercados, de sus restaurantes, sus comidas, de todo el mundo de diversión a lo Disneylandia, el mundo de la robótica, con sus máquinas, a veces simpáticas, a veces siniestras, las intrigas del mundo empresarial, la frontera entre lo legal y lo ilegal en las investigaciones sobre inteligencia artificial, están descritos con buen pulso pero donde Roncagliolo brilla es en el perfecto manejo y dosificación del uso del suspense, el misterio, el terror. La construcción del personaje de Max es la gran baza. Al proceso de desidentificación de un viajero en un gran hotel de Tokio se une un aspecto mucho más inquietante: el de la desmemoria. La mente de Max es sacudida por ramalazos de memoria, fragmentos inconexos a los que no sabe dar explicación, manifestados gráficamente por palabras en cursiva que se insertan en la narración como la aparición de un cortocircuito. A esas apariciones desconcertantes, se unen unas visiones terroríficas que crean un clima angustiante. Piezas de un rompecabezas que, paulatinamente, van encajando para describir una realidad atroz. El descubrimiento de unos crímenes espeluznantes otorgará sentido a todo el mundo fantasmal que habita en el protagonista. El autor peruano además de crear una metáfora de la soledad y la incomunicación en una sociedad de un gran desarrollo tecnológico, de narrar una historia de redención por el amor, nos demuestra que puede mantener en vilo al lector dosificando la entrega de una narración donde lo monstruoso y lo atroz se esconden bajo la apariencia de la obediencia, las buenas maneras y la eficacia de alguien que puede funcionar como un empleado eficaz

El asedio

Manuel Quiroga Clérigo

En una entrevista reciente Arturo Pérez-Reverte nos decía que «el lenguaje fue el principal desafío para comenzar a escribir» la serie del Capitán Alatriste. Superada esta etapa, aunque no concluida pues avisa que aún podrá hacer «nueve o diez novelas», su pluma sigue teniendo en la Historia de España, tratada con los elementos de la ficción pero con datos comprobables, un especial protagonismo demostrado en *Cabo Trafalgar* o el escalofriante y doloroso relato que es *Un día de cólera*, como homenaje que muchos escritores quisieron rendir al dos de mayo trágico en que la desgraciada asonada napoleónica llenó de sangre el solar ibérico. Si en estas dos obras algunos hemos querido ver la sombra de alguno de los Episodios galdosianos, con el estilo y la puesta al día que les imprime Pérez-Reverte, es con en *El asedio*, que se define como una novela de aventura, intriga y amor, donde España cobra valor de nación heroica y el autor se arriesga a imaginar los sucesos de una ciudad, el Cádiz de 1811, en lucha por la independencia de todos al tiempo que, con los impedimentos que se le vienen encima, trata de dar a los españoles una Constitución liberal y progresista en espera de que los galones franceses regresen a sus cuarteles y un rey, presuntamente, magnánimo comience la reconstrucción de tanto mundo destruido por la torpeza del emperador ambicioso y aguerrido que, sin embargo, tenía las mismas ideas de otros prohombres que desearon también ser los amos de una Europa unida bajo su mandato y deseos. Los ejemplos sobran.

Alfaguara, que es el sello habitual de los títulos que ha publicado Arturo Pérez.-Reverte (Cartagena, 1951), ha puesto en las librerías un tomo de más de setecientas páginas donde quien fuera reportero de guerra durante veintiún años y, actualmente, miem-

---

Arturo Pérez Reverte: *El asedio*. Ed. Alfagura, Madrid, 2010.

bro de la Real Academia Española de La Lengua, nos ofrece un amplio relato en el que dan cita las aventuras los hechos que componen un raro episodio romántico con una protagonista que es la heredera de una casa comercial de cierta altura, ciertas pesquisas policíacas, los planes de un artillero francés y sus auxiliares para hacerse con Cádiz y de esta manera avanzar en la conquista peninsular, las peripecias de un capitán corsario de escasos escrúpulos como supone su oficio, un pobre guerrillero de las salinas en busca de fácil botín, un taxidermista que ve en las palomas algo más que el símbolo picassiano de la paz y otros personajes,.no tan anónimos, que siempre surgen en los momentos de desbarajuste propiciados por una guerra inesperada y criminal, como todas las guerras, más si son civiles. De repente, comienzan a aparecer en Cádiz mujeres jóvenes desolladas. Su muerte ha tenido lugar siempre en el lugar casi exacto en que ha caído un proyectil francés. Un malhumorado y maleducado e policía, como hemos conocido muchos, llamado Rogelio Tizón que es comisario de Barrios, Vagos y Transeúntes e incluso maltrata a su auxiliar Cadalso o sigue indagaciones algo fuera de la ética policial, es el encargado de investigar estos trágicos fallecimientos que, en una ciudad en guerra, parecen importar a pocas personas. Poco a poco va tomando distintos cauces hasta llegar a quien creen culpable de tan abominables actos, incluso desoyendo las opiniones de su contrincante en las partidas de ajedrez, el profesión Hipólito Barrull. El hecho es que, y no vamos a dar pistas, que Gregorio Fumagal el taxidermista anda jugando con fuego pues envía sus palomas mensajeros, con información precisa para que el Capitán Desfosseux lance su metralla a determinados puntos de la ciudad. De todo ello están informados los superiores del francés, el Mariscal Victor y el Comandante Ruffin quienes confían en la estrategia de Desfosseux para que al asedio de buenos frutos y permita alentar al ejército josefino, que se encuentra embarrancado en muchos puntos del país. Entretanto, Lolita Palma, heredera de un comercio que depende de los barcos y de la marcha de la guerra, está preocupada por una llegada de América que salvará su delicada situación personal y confía en un corsario, hábil hasta entonces, para mantener a flote sus negocios. Pero esta confianza también se va a trocar en una especie de romance no declarado entre

ella y aquel el capitán Pepe Lobo, contando siempre con la eficacia de su piloto Ricardo Maraña, que comanda la Culebra una nave bien dotada para asaltar a otros barcos en cualquier momento y hacerse con un botín, tal como permite su patente de corso, que es la entregada a un barco privado autorizándole la persecución y captura de barcos enemigos en tiempo de guerra. Lolita mantiene buenas relaciones con Emilio Sánchez Guinea, con quien hace algunos negocios, antiguo amigo de su padre y quien desearía haberla casado con su hijo. Ambos comentan con frecuencia las vicisitudes de la guerra y devenir de la economía, pero la Palma está más preocupada por la vuelta de su barco Marco Bruto que resolvería sus problemas próximos la bancarrota. Entre estas cuestiones el romance, casi silencioso, entre la hermosa comerciante y Lobo tiene algún momento de cierta lucidez aunque no se viven momentos de muchas alegrías. Las investigaciones de Tizón tienen sus altibajos y el policía, que informa a sus superiores con frecuencia, ve coartado su trabajo cuando se le exigen resultados pero se limita su actuación en el sentido de evitar torturas y otros actuaciones, que no siempre respeta. Entretanto, y como la gente quiere seguir viviendo y comiendo, algunos gaditanos se ven inmersos en peligrosas acciones como es el caso de Felipe Mojarra, padre de Mari Paz que sirve en casa de Lolita Palma, quien con su cuñado y otros decide aventurarse a atacar y hacerse con un navío francés, a fin de obtener la recompensa con que se premian tales acciones. Como veremos la empresa llega a buen fin pero con una pèrida dramática y el cobro de la recompensa depende de muchos factores, no siempre favorables. Este sería el entramado con el que Pérez-Reverte va a construir su novela *El asedio* que, además y en segundo plano, están los diputados españoles de la península y de América que trabajan para que la Constitución liberal sea un hecho, siendo la Isla de León el espacio en que hechos políticos, cuestiones militar y problemas de todo tipo tienen lugar. Cuando la investigación de Tizón avanza por un camino, los negocios de Lolita Palma tienen problemas diversos, el barco Capitán Lobo es adscrito a las naves que, con ayuda inglesa, se ocupan de la defensa de la ciudad, Mojarra persigue cobrar su recompensar y los franceses comienzan a dudar en una victoria de su asedio pese a la labor concienzuda del artillero

Desfosseux y sus hombres y el desconcierto de los defensores. Todo irá tomando un tinte rutinario y de cierta brusquedad, aunque la torpe manera de actuar de Tizón logre dar sus frutos tras la larga serie de muchachas asesinadas e incluso la solicitud de colaboración del invasor para conseguir resolver tan malvadas e intrigantes acciones, la Palma consigue remontar su peligrosa situación sin dejar de alternar con su primo Toño y la gente asentadas de la ciudad y los gaditanos vean que la situación va siendo menos angustiosa. De todas formas siempre hay sucesos que dejaran marca entre los protagonistas como es un duelo entre Lobo y un pretencioso militar con resultado a favor del corsario y los hay desagradables, como lo que le ocurre a Mari Paz, el equívoco que se crea con el espía Fumagal y las cuestiones afectan a otros gaditanos o los aires de rebeldía que llegan de América, mientras sus diputados de Cádiz toman nota de la liberalidad de la Constitución que están redactando para aplicarla a la situación de sus países, ya en abierta pugna con una España sin Rey, aunque el que llegará en la persona de Fernando VII, llamado El Deseado, no será precisamente quien mejor llegue a administrar esa necesaria Constitución y la arriesgada victoria de los españoles con la interesada ayuda de los ingleses que le valió un reconocimiento tal vez excesivo a Wellingon, ante el invasor francés.

Leer *El asedio* es penetrar en un mundo abierto a todas las aventuras, a todas las emociones. Es rememorar unos dolorosos capítulos de la historia de la nación, ya relatados, como decíamos, por Benito Pérez-Galdós y repletos del encanto que les da un autor ágil y delicado como es Pérez-Reverte quien si en *En un día de cólera* trata de dar nombres y apellidos a unos héroes anónimos y, así, justificar su actuación ante la brutalidad de un ejército ocupante escaso de compasión e injustificadamente violento, en esta obra quiere retratarr no sólo el fin de una época sino el renacimiento de una leyenda que es la de la ciudad de Cádiz enfrentada a la doble condición de ser un territorio mártir y la sede de la que va a surgir un orden político nuevo tras la descarada actuación de un poder extranjero. La instauración de José I Bonaparte como Rey de España aparece, así, como algo que nadie puede admitir y que sólo las gentes más sencillas, con un ejército desbaratado y errante, es capaz de rechazar.

Francisco Núñez Roldán, Catedrático de Lengua Inglesa, en su libro *La guerra del gabacho. 1808-1814*, publicado por Ediciones B (Madrid 2008), venía a decir que *la grandeur*, de Napoleón y su deseo de ver la Península Ibérica como parte de su Imperio no trajo más tragedias. Todo fue producto de una paranoia criminal que, en definitiva, no perseguía más que la unificación europea, de ahí el sojuzgamiento de Austria, la invasión de Rusia, las manipulaciones en la Península Italiana con la ayuda del Papado, o sea algo parecido a lo que intentó otro criminal llamado Hitler. Pero Europa se unificó de maneras menos traumáticas, sin necesidad de tantos millones de muertos, de los que son responsables los grandes estadistas, pues la guerra sólo existe en beneficio de los poderosos. «Desde luego. Prosigue Núñez –la guerra de España ha sido un error de Napoleón, tan grande como la campaña de Rusia–. Lo reconoce claramente en sus memorias. El emperador revolucionario –significativa contradicción– ha estado casi siempre dirigiéndola desde lejos, sin entenderla en ninguno de sus aspectos, ha despreciado los sentimientos de un pueblo, por erróneos que pudieran ser, y ha olvidado la máxima elemental de que conquistar un territorio físico no supone su sometimiento». Esas bases son las que ningún político, anterior a posterior a Bonaparte, ha sabido llevar a cabo. Por eso libros como éste de Pérez-Reverte vienen a dar datos que, aparentemente marginales, confirman no sólo la lucha del pueblo español contra esta decisión arbitraria y esa ingerencia ignominiosa en la vida de una nación por parte de otro estado sino, sobre todo, la firme determinación de los españoles por devolver a su Rey legítimo el trono engañosamente arrebatado. El que sea Cádiz, luchando contra un asedio injusto, la ciudad protagonista no es más que una anécdota y que un escritor de hoy sitúe en aquella ciudad es prueba del valor de la historia para reconocer esa decisión unánime de un pueblo alzado en armas contra el injusto invasor. El propio Arturo Pérez-Reverte recuerda en la página 727 de su libro: *El asedio* es una novela, no un libro de Historia». Y lo hace tal vez para que las licencias que todo autor esgrime a la hora de relatar hechos históricos con la libertad literaria que supone la ficción no de lugar a falsas interpretaciones, pues si los nombres vienen a ser inventados el relato está cercano a cuanto tuvo lugar en aquellas fechas.

Por eso el autor de *El pintor de batallas* continúa: «Eso hizo posibles pequeñas libertades a la hora de adaptar alguna fecha, nombre, carácter o suceso real a las necesidades de la narración». El propio Galdós utilizó estas libertades en sus Episodios Nacionales», pese a escribir con más cercanía en el tiempo en torno a todos ellos. Pero lo más importante en «El asedio» es que el autor sabe narrar una historia con la agilidad del maestro y sabe relatar unos sucesos con la transigencia de un periodista. Todo ello hace que su novela se lea con interés y nos deje la sensación de ser un libro que facilita el conocimiento de esta parte desgraciada de nuestra Historia

Con dureza y cariño

Juan Carlos Abril

No ha dejado indiferente a nadie la publicación reciente de *Perra mentirosa / Hardcore*, de Marta Sanz. Ciertamente es una de las novedades más interesantes y radicales que han aparecido no sólo en lo que va de este año sino que se podría afirmar con toda rotundidad en lo que va de siglo. Habría que señalar, además, que la propuesta editorial ha sido muy acertada ya que ha combinado en un solo volumen dos poemarios, con la simpática solución de darle la vuelta y alternar en cada cara uno. La Editorial Bartleby, con un diseño moderno y atractivo desde un punto de vista gráfico y comercial, está acertadamente apostando por libros de referencia en el panorama poético español.

Marta Sanz (de edad inconfesable, y tampoco su lugar de nacimiento) es conocida sobre todo como novelista, y se ha ido labrando en estos últimos años una considerable reputación como tal. Cuenta con varias novelas que la han situado entre lo más destacado de la última narrativa española, como (entre otros títulos) *Los mejores tiempos* (Premio Ojo Crítico 2001), *Susana y los viejos* (finalista del Nadal en 2006), *La lección de anatomía* (2008), y la recientísima *Black, black, black* (2010). Así, es una autora que posee un público fiel y sus novelas enganchan desde la primera hasta la última página sin que puedas despegar los ojos de ellas. Pero hasta ahora no se había prodigado como poeta, o al menos no había dado a la imprenta nada. Ahora, felizmente la Editorial Bartleby nos ha mostrado esa faceta donde se siente tan libre, sin tener que sujetarse a ninguna norma –ni comercial, ni para los lectores, ni de ninguna otra índole– que la atenace o la supedite a un

---

Marta Sanz: *Perra mentirosa / Hardcore.* Bartleby, Madrid, 2010.

discurso determinado. La poesía de Marta Sanz es muy rompedora, su intento –y su realización– es ciertamente renovador. De hecho *Perra mentirosa* y *Hardcore*, que son dos libros independientes aunque unidos en un mismo volumen, vertebrados por una similar unidad en tanto que estructura narrativa, gozan de esa plenitud o eclosión verbal, estilística, sintáctica e imaginística. La poeta se sitúa en un terreno sedimentario y de excrecencias semánticas, de uniones libres y de ruptura con los cánones establecidos (no en vano su colección de cuentos se titula *El canon de normalidad*) que la instalan en un terreno ampliamente escurridizo y novedoso donde el lector se encuentra estupefacto en más de una ocasión, sorprendido y muchas veces en estado de shock. La propuesta es muy descarada, como los propios títulos de los libros indican. Y una «poética» en toda regla es ésta, de *Perra mentirosa*:

No quiero la palabra precisa.
Es pobre y es pequeña.
Quiero una palabra
llena de flecos.

Una lámpara con chupones morados.
Una excrecencia.
Gota que rezuma del canalón.
La estalactita rota.
El polvo de trabajar los brillantes.
Un hielo deshecho.
Y deshaciéndose.
La saliva que le escapa, por la comisura,
a la bella que duerme en el bosque.
La ganga del mineral.
El hielo que sobra detrás del cañamazo.

No quiero la palabra precisa,
sino una llena de flecos,
una lámpara y vuelta y empezar,
un laberinto,
la flor,

una palabra
que ni yo misma entienda
y sólo pueda poseer
cuando los otros,
los de buena voluntad,
me la traduzcan.
(p. 19)

Sin duda que ésta es una de las mejores composiciones del volumen, pues contiene en su fórmula toda una declaración de intenciones. Hay una realidad que se halla fuera de nuestro alcance, y que es lo que los demás piensan de nosotros, lo que los demás entienden de lo que decimos, aquel «mundo interpretado» que comentara Rilke y que aquí aparece en el último verso, cuando la poeta reciba esa palabra que ansía pero que sólo puede llegar traducida por «los otros». En general ambos poemarios presentan una estructura narrativa común, y eso destaca por encima de su argumento en una primera impresión. En la solapa se les califica como «poema-libro», y quizás a partir de ahí podríamos comenzar a diseccionarlos un poco, según esa somera estructura. En efecto, por su composición altamente narrativa, por la ausencia de títulos de los fragmentos, y por la unidad de cada una de las entregas, ambas se encuentran a caballo entre la narración más abrasadora y ciertas gotas de lirismo provocador. Esos fragmentos o secuencias van creando una atmósfera alrededor de una historia o un personaje fundamental y va naciendo una peripecia alrededor, una historia nunca clara del todo, nunca referida del todo, más bien sugerida y circundada por detalles pertinentes que van uniéndose a la trama central. Los dos libros, no obstante, se concentran en torno a la figura de la mujer, una mujer que por momentos se muestra frustrada y que realiza una revisión despiadada de su realidad, de su pasado, su presente y su futuro, una mujer muy humana –pero que podría parecerse a un hombre si no fuera por ciertas marcas de género inconfundibles– y que busca en la cotidianidad dónde agarrarse, un lugar en el que encontrar estabilidad y seguridad dado que su interior se encuentra vacío, como en esta muestra de *Perra mentirosa*:

Si mi vida interior no existe,
adquiero el derecho a hablar de mí misma
porque, en cada masturbación,
cuando el dedo busca
o, contra la corteza del árbol, la loba descubre;
en cada círculo vicioso;
en cada voluta y en cada fleco de mi vida interior,
que no existe,
cada vez que enredo con mi dedo índice,
que no es acusador,
cada vez que chupo o muerdo
esos mechones de pelo de mi vida interior,
cada vez que se la cuento al enemigo,
estoy fuera de mí,
hablando de vosotros.
(p. 13)

La dialéctica vida interior / vida exterior se plantea como un proceso a través de la escritura, que es donde realmente se encuentra la identidad de quien escribe, donde el sujeto se comunica con el mundo. A partir de ahí se vuelca la relación con el lector, que es el intermediario de cualquier explicación e interpretación. En ese sentido, el componente ficcional es muy alto y está en la base de nuestro análisis, en la base de la propuesta de Marta Sanz. Porque la escritura no está exenta de ficción, de creación, y más tratándose de un poema-libro donde la historia se va desgranando en torno a una voz o un personaje más o menos desestructurado y desposeído de sus ropajes clásicos, pero personaje y voz al fin y al cabo. Esa es la «mentira» de la perra de la que habla el primer poemario, extensible también a *Hardcore*, como en este explicativo fragmento:

Enciendo el ordenador
y la sinceridad
se me esconde
ante la inquietud
de poder ser
provocadora

y de que,
de repente,
alguien crea
lo que no es
y entre
en mi cocina
o en el fondo
de mis piernas,
en la entretela oscura,
el armarito,
para desbaratarme
todos
los cacharros.
(p. 32)

El sujeto poético confiesa su aversión hacia la identificación del yo lírico con la del yo biográfico, autobiográfico en este caso, y pone una distancia en todo lo que escribe. Por eso no podemos dejar de leer estos fragmentos o secuencias narrativas como historias entrelazadas a través de un hilo argumental común, de un personaje más o menos unitario, que les va dando sentido. En cualquier caso hay que recordar aquí que muchas veces la ficción posee más verdad, por su elaboración y por todo lo que comporta, que la descripción con pelos y señales de un diario o un acta notarial, y precisamente un libro de poemas es todo lo contrario a un acta notarial.

No falta, como es propio de esta escritura que se plantea al límite de la lírica tradicional y al límite de la narración contemporánea o clásica, dosis de lenguaje «hardcore», utilizando el mismo adjetivo del título. El sujeto se desliga de tópicos y estereotipos, moldes y paradigmas que encasillen la visión de la mujer. Por ejemplo la mujer también es visceral en el sexo, no es sólo la que aporta la ternura a la pareja, como tradicionalmente –e incluso hay teorías biológicas que lo aseguran– se dice, reservándole el papel de los sentimientos y la sensibilidad. Hay momentos de lucidez en la vida sexual que no pasarán desapercibidos para ningún lector y que están llenos de dureza y cariño a un tiempo, una mirada radical hacia nuestras necesidades e instintos más anima-

les, pero a la vez intentando recuperar todo lo emotivo que encierra una relación, como en esta secuencia, entre alguna otra que podríamos citar de ambos poema-libro, de *Perra mentirosa*:

Y al final todo trata
de las membranas que nos unen las falanges;
de las uñas que crecen por emanación de líquidos
que nos empapan la cama por la noche.

De la orina que perfuma el amarillo de tu pelo tan rubio
y del orificio que, imprevisiblemente,
a la hora de la siesta,
se pone a latir,
se ensancha
y deslizándose
busca,
arriba y abajo,
desde el pelo del pubis al agujero del culo,
su tierno pistilo

(p. 37)

En fin, sea como fuere, estas dos primeras entregas –dos en una, dos por el precio de una– de Marta Sanz son altamente recomendables, por estas razones que aquí hemos descrito brevemente, y por otras que dejamos que los lectores descubran por su propia cuenta. No deja de ser curioso que nos encontremos ante una de las novelistas más interesantes de los últimos años, asentada ya de pleno en el panorama editorial, como lo demuestra su prestigiosa trayectoria, pero que no se conforma ni con un género ni con un lenguaje. Desde luego apuestas como la de Marta Sanz son muy loables. No nos gustaría terminar sin citar *Black, black, black*, su última incursión en la narrativa, una novela policiaca, tres veces negra, aludiendo quizás a las tres historias principales que se van entrelazando en ella, y la cual está alcanzando gran repercusión –con el ya habitual entusiasmo y aceptación– entre los lectores, lectores de siempre y de culto por un lado, pero también por otro su llegada cada vez mayor hcia el gran público ©

Los alrededores y el yo

Carlos Marzal

A los poetas, más que reclamarles originalidad de pensamiento, novedades constantes en su obra, les pedimos voz propia, carácter sólo suyo; es decir, que formulen las viejas verdades en su voz, que nos lleguen las cuatro o cinco metáforas eternas y los cuatro o cinco temas ineludibles modulados de una forma tan íntima que los sintamos como recién descubiertos. (Porque los tópicos –los *topoi* literarios–, en un poema conseguido, se convierten, gracias al hechizo de la poesía, en canto primigenio.)

A los poetas, más que exigirles cambios, les solicitamos esa forma de la permanencia que consiste en ser ellos mismos, pero con mayor hondura. Insistir en uno significa también ser *otro* de nuestros posibles. Profundizar camino de la raíz también representa crecer, expandirse.

El mundo poético de Antonio Cabrera (Medina Sidonia, 1958) resulta a la vez inamovible y en marcha, solidificado y cambiante. Desde su verdadero primer libro, *En la estación perpetua* (2000), apareció a los ojos del lector como un escritor *hecho*, en sazón, dueño de sus intereses y sus temas, poseedor de una mirada singular que lo individualizaba entre los poetas españoles del presente. De ahí que su obra lírica posterior, *Tierra en el cielo* (2001, una espléndida colección de haikus sobre el inexplicable milagro de los pájaros y el asombro que provocan en sus contempladores), *Con el aire* (2004), y este *Piedras al agua* (e incluso su recopilación de artículos de prensa, *El minuto y el año*, (2008), una memorable demostración de que el buen escritor hace alta hace literatura en cualquier medio), todo lo que lleva su huella, insisto, cons-

---

Antonio Cabrera: *Piedras al agua*. Barcelona, Tusquets-Editores, 2010.

tituya, en definitiva, un canto único, una reflexión cristalizada sobre la realidad.

Creo que los poetas que merecen la pena poseen una *actitud* ante las cosas, ante el mundo, ante la realidad de la que extraen los estímulos. Las cosas, el universo material, la naturaleza, son determinantes en esa actitud de Antonio Cabrera (conviene fijarse en que en sus títulos se produce una cierta declaración de intenciones, un inventario de su disposición poética, la firme voluntad de quien está en comunión con la tierra, el cielo, el aire, el agua, con la temporalidad de lo fugaz y de lo perpetuo). El narrador de sus poemas suele ser un individuo que *se pone al lado* (como indica el lema de Heráclito que sirve de pórtico a *Piedras al agua*) para contemplar el mundo con distancia emotiva, con candente frialdad, esa *fiebre sin temperatura* de la que habló César Simón, uno de los maestros de Cabrera. Ahora bien, *ponerse al lado* no significa permanecer al margen ni apartarse. Ponerse al lado es darse espacio entre la conciencia y los acontecimientos, para adquirir la distancia justa desde donde abordarlos, desde donde sopesarlos.

La metáfora de *echar piedras al agua* constituye un perfecto resumen del punto de vista poético de Antonio Cabrera, porque él es un contemplativo, el sujeto que se ensimisma ante los fenómenos (un espigón, una rama, una nube, unas monedas sobre la mesa, una carretera de montaña) y que se adhiere a ellos con fe, pero con condiciones, con emotividad, pero con objeciones: las objeciones y las condiciones de una conciencia alerta, y a menudo pasmada, que asiste a cómo se desdibuja la vida cada vez que pretendemos trazar su perfil.

Aunque un poeta siempre está en su mejor antología, en la recopilación de los mejores poemas que ha ido dejando por toda su obra, tengo la impresión de que este es el libro más rotundo de Antonio Cabrera, y también el más cargado de afectividad, el más confesional de los suyos. Como si el poeta, después de haber descrito y analizado los contornos, los límites (una de sus fidelidades, de sus obsesiones), después de haber contado los instantes, sintiese hoy una mayor necesidad de cantarlos: *porque importan los instantes,/los malditos instantes.*

Y así, gracias al eterno principio de contradicción poética, el pintor de los alrededores del yo, termina por trazar, en un poemario magnífico, un hondo retrato del yo en sus alrededores ©

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

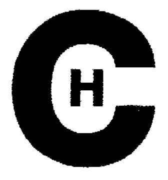
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.


H


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
00724


5 euros